UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00285200 2

Nebenrollen

Dramaturgischer Mikrokosmus

von

Julius Bab

Berlin 1913
Oesterheld & Co Verlag

Käthe, der Finderin!

Januar 1916

[illegible]

NEBENROLLEN

EIN DRAMATURGISCHER
MIKROKOSMOS

VON

JULIUS BAB

OESTERHELD & CO. / VERLAG / BERLIN 1913

PN
1689
B23
LIBRARY
AUG 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Copyright 1913
by OESTERHELD & CO., BERLIN W. 15

WALTER HARLAN

Zum Zeichen dramaturgischer
und weiterer Gemeinschaft!

NEBENROLLEN

ICH nenne diese Betrachtungen „Nebenrollen“ — so etwa, wie in pathetischen Gedichten grimme Degen den Todfeind noch einmal beim Namen rufen vor dem Entscheidungskampf, in dem sie ihn aus dem Leben und dem Gedächtnis der Lebendigen tilgen möchten. Denn mein Wunsch ist kein anderer, als mittels dieser Betrachtungen das Wort „Nebenrollen“ zu vernichten, es aus der Geschichte der wahren dramatischen Dichtung zu vertilgen. Ich möchte an einer Reihe von Beispielen beweisen, daß es keine „Nebenrollen“, keine „Episoden“ und keine „Chargen“ in einer wirklich großen dramatischen Dichtung gibt, sondern nur Hauptrollen. Hauptrollen in dem Sinne, daß jede Gestalt, die ein großer Dichter in das Netz seines Dramas mit versponnen hat, unlöslich fest im ganzen Gewebe sitzt, daß sie ohne Vernichtung oder schwere Verletzung des Ganzen nicht herausgenommen werden kann. Und mehr als das: es ist eines der tiefsten Geheimnisse in der Architektur eines großen Dramas,

daß dies geistige Gebilde (im Gegensatz zu allem räumlich Vorstellbaren) an jedem Punkt seiner ganzen Oberfläche auch seinen Mittelpunkt hat, daß es möglich ist, jede Rolle, auch die dem Umfang nach geringste so zu sehen, daß das ganze Stück auf sie zuzustreben scheint, daß sie im Mittelpunkt des Ganzen steht, und sich die Stimmung, der Sinn, die „Idee" des ganzen Werkes in ihr rein verkörpert. Kein großer Dichter hat Figuren geschaffen, die lediglich Mittel zum Zweck sind, die nicht zugleich einen tiefen Sinn in sich selber haben — einen Sinn, der dem Geiste des ganzen Dramas stets aufs engste verschwistert ist. Das Gesetz organischen Wachstums, dem jede Dichtung untersteht, es bringt das Wunder zustande, das so oft, ohne Wissen des Dichters, unter seiner Hand rein zweckmäßige Bindegestalten zu selbständigen und dem Geist des Ganzen doch tief verknüpften Gebilden werden. Und dies Gesetz wirkt, daß es „Nebenrollen" nur in Machwerken von Bühnenlieferanten, in wirklichen Dichterwerken aber nur Hauptrollen gibt. Es gibt Fälle, in denen sich diese dichterische Belebung, diese tiefe Bedeutung aller Partien, bis auf den anmeldenden Diener, den hereinkommenden Briefboten, erstreckt, also in eine Sphäre, die im praktischen Theaterbetrieb gemeinhin den besseren Choristen zufällt. Aber es gibt überhaupt keine Fälle innerhalb der wesentlichen dramatischen Literatur, in dem das, was unser Theaterjargon

Nebenrollen, Episoden, Chargen nennt, nicht von größter dichterischer Bedeutung und mithin auch von höchster schauspielerischer Möglichkeit wäre. An einer Anzahl von Beispielen will ich das zeigen.

Ich möchte den Theaterleiter damit ermuntern, der richtigen Besetzung solcher Rollen mehr Gewicht beizulegen, und ich möchte zugleich gegen die schauspielerische Gedankenlosigkeit damit angehen, die den quantitativen Wertmaßstab an jede Rolle legt. Dem alten und immer noch unerfüllten Wunsch aller echten Theaterfreunde, daß gerade die kleinen Rollen von ersten Kräften gespielt werden, möchte ich einen Beistand tun. Die umfänglichen, quantitativ ausgiebigen Rollen bieten soviel Suggestionsmöglichkeiten, bieten sozusagen einen so langen inneren Anlauf, daß auch die jüngere unreife Kraft in ihr zum Ziel kommen kann. Die kurz hingesetzte „Episode" verlangt einen viel mehr sicheren und freien Künstler, wenn ihr ganzer menschlicher Gehalt, ihre ganze dichterische Bedeutung erschöpft werden soll. Es ist viel leichter, den Ferdinand zureichend zu spielen, als den Kammerdiener. Für diesen Schillerschen Kammerdiener, dessen Qualitäten freilich sehr ins Auge springen, gibt es ja eine erfreuliche Tradition: Döring und Förster und Baumeister haben sich nicht gescheut, ihn zu spielen. Aber bei wieviel „Kammerdienern" geringeren Rufes liegen die Dinge ganz ebenso! Wieviele dieser Rollen bleiben im letzten

Sinne ungespielt, weil unsere Theaterdirektoren ihre Größen für zu schade dafür halten und unsere berühmten Schauspieler es degradierend finden, sich dieser Rolle anzunehmen. Ich will beweisen, daß sie unrecht haben, weil es keine „Nebenrollen" gibt.

Als das „Deutsche Theater" in Berlin vor einem Menschenalter eröffnet wurde, da war es der höchste Ruhm dieser Eröffnungsvorstellung, daß man die kleinen Aufgaben durch die Künstler großen Rufes tragen ließ, während die befeuernden großen Rollen die jungen Kräfte dahintrugen. So entstand eine einheitliche Aufführung von unerhörtem Gleichgewicht. Die Einsicht der Direktoren, das Sachinteresse der Schauspieler ist nicht stark genug gewesen, um an dieses schöne Beispiel eine Tradition zu knüpfen; aber Lust und Mut zu solcher Tradition muß wieder geweckt werden, und das macht zu einem Teil den Sinn meiner Betrachtungen aus.

Zum anderen Teil ist dies Buch eine Sache persönlichster Liebe; denn ich wähle mir solche Nebenrollen, die mir seit alter Zeit besonders reizvoll und inhaltreich erscheinen, an deren verkannter Kargheit sich mir die Größe des Dichters, die Schönheit des Werkes besonders leuchtend zeigt. Wenn ich darnach ringe, diesen Verkannten hier Recht zu geben, so wird die Wärme, die mich dabei erfüllt, vielleicht imstande sein, hie und da ein Siegel hinwegzuschmelzen, das

dem und jenem bisher noch den Zugang in die Tiefe einer großen Dichtung verwehrte.

Und weil ich so im kleinsten Teil die große Ganzheit dramatischer Schöpfungen zeigen will, so nenne ich das Buch einen dramaturgischen Mikrokosmos. Nach keinem System — und nur aus höflicher Laune in die bunte Reihe von Männlein und Weiblein gebracht — sollen hier kleine dramatische Welten vorüberziehen, Schöpfungen von alten und neuen Meistern. Und wenn dies Theaterbilderbuch das Gefühl für die wunderbar organische Natur jedes Kunstwerks verstärkt, so soll das sein bester Erfolg sein!

I. FORTINBRAS.

ICH habe schon eine ganze Reihe von Hamletaufführungen gesehen, gute und schlechte. Solche, die mich kalt ließen und solche, die mich interessierten, solche, die mich langweilten und solche, die mich erschütterten. Aber ich habe noch keine einzige gesehen, in der mich die Darstellung der letzten Szene, des Schlusses befriedigt hätte. Zweierlei versagte für mein Gefühl immer: die szenische Anlage des Ganzen durch den Regisseur und — der Darsteller des Fortinbras. Beide Dinge haben aber bei näherem Zusehen dieselbe Ursache. Dem Spielleiter fehlt das Gefühl, daß am Schluß dieser Tragödie auf der Bühne nur zwei Dinge wichtig sind: der tote Hamlet und der lebendige Fortinbras. Es muß erreicht werden, und die ganze Führung der Szene, nötigenfalls sogar schon die Architektur des Raumes muß darauf angelegt werden, daß alle die Anderen, Leichen und Lebendigen, unserem Blick entzogen, alles völlig an

den Rand des Raumes gedrängt wird, und zum Schluß nur diese Zweieinheit sich unseren Blicken zeigt: Unten, ganz allein, nur den redseligen Freund zu Häupten, der endlich tote Hamlet in schwarzer Tracht, über ihm aber — auf einer Treppe, auf dem Podest des Thrones, auf einem erhöhten Umgang wie immer — Fortinbras, durchaus nicht allein, sondern in schimmernder Rüstung vor einer weißen Wand Gewappneter hervorleuchtend. Hoch über Hamlet hin, thronend wie das Leben über dem Tod. — — — — — Der Spielleiter aber, der die Wichtigkeit und die Bedeutung des Fortinbras so empfindet, der wird diese Rolle auch nimmermehr, wie es jetzt üblich ist, dem dritten, sehr jugendlichen Liebhaber oder dem Volontär für zukünftige Heldendarstellung ausliefern. Wenn ich eine große Bühne zu leiten hätte und in meinem Ensemble wären nur zwei Kerle von wirklich großem Wuchs und durchschlagender persönlicher Kraft, und ich hätte den Hamlet zu besetzen: gewiß, der Feinere, Zartere, mehr problematische, vielleicht auch Größere von beiden müßte mir den Hamlet spielen, aber der Stärkere, Stolzere, Schönere von beiden unbedingt nichts anderes als den Fortinbras.

Denn Fortinbras ist der helle Gegenpol des dunklen Hamlet in diesem Stück, und ohne diese Lichtwirkung würde dieses finstere Bild des größten Meisters sinnlos, ein fürchterliches Grau in Grau erscheinen.

Hamlet ist der Mensch im Untergang, der große Dekadent, der für den Tag und die Taten verloren ist, weil sein Geist jene Hemmungen, jene heilige Beschränkung verloren hat, durch die allein der Mensch innnerhalb der Menschenwelt zum Schaffen kommt; weil er zu viel sieht, bedenkt, begreift, weil sich ihm die Gesetze schaffende Persönlichkeit auflöst in Eindrücke und Betrachtungen. Die ungeheuerste Tat vor Augen, rückt er voll spielerischen Selbstbetruges sich die Ausführung immer ferner und ferner; erst da er selbst schon so gut als ein Toter ist, geschieht im blinden Zufallsspiel diese Tat mehr, als sie getan wird. — Entließe uns das Drama mit Wort und Bild dieses Hamlet, es wäre furchtbarstes Beispiel eines nihilistischen Gedichts, das Sinnbild der reinen Zerstörung, der Aufruf zum Selbstmord. Nun konnte sich Shakespeare tief genug in die Gefahren einer Hamletnatur verlieren, um sie mit so dämonischer Kraft vor uns entstehen zu lassen, aber er selbst war doch auch in seinen dunkelsten Stunden mehr wie Hamlet; er sah die Neugeburt des Lebens hinter jedem Tode, den Anfang nach jedem Ende, und sah den sicheren froh beschränkten Täter aufstehen hinter der Leiche des Übergeistigten, Tatenlosen. Diese Neugeburt, dieser Anfang, dieser seelig zielsichere Täter ist Fortinbras. Und Fortinbras hat das letzte Wort im Drama.

Und beinahe auch das erste. Denn mit großer Kunst ist bereits in die erste Szene eine langatmige

und ausführliche Rede des Horatio über den jungen Fortinbras eingefügt. Das ist keineswegs nur ein praktischer Expositionsbericht, sondern es ist ungemein wichtig, daß uns gleich hier das Bild eines Menschen nahe gebracht wird: der, „von wildem Feuer heiß und voll", mit einem Heer landloser Abenteurer auf Eroberungen auszieht. In der zweiten Szene, als unser Blick schon auf Hamlet ruht, und Hamlet noch nicht mitgesprochen hat, hören wir den König abermals von diesem jungen Fortinbras reden. Jetzt, da wir doch das Faktum durch Horatio schon kennen, ganz offenbar nur aus i n n e r e n dramatischen Gründen: das Bild dieses jungen Helden, der bei dem bloßen „Traum von seinem Vorteil" zu den Waffen greift, soll uns noch einmal dringend vor die Seele gestellt werden. — Dann hat Hamlet das Wort. Aber im zweiten Akt werden wir wieder lebhaft an Fortinbras erinnert, durch Voltimands Meldung. Hier darf wieder nichts gestrichen werden, denn es ist höchst charakteristisch, wie dieser Krieger von Beruf, da ihm der erste Plan verwehrt wird, sogleich ein neues Eroberungsziel aufs Korn nimmt, und in einer immerhin bedenklichen, offenbar auf etwaige Zufälle rechnenden Art, Durchzug durch Dänemarks Land erbittet. — Dann folgt Hamlets Auflösung, und in den meist töricht zusammengestrichenen Szenen im Anfang des vierten Aktes, erreicht er die Schwelle, wo sein verstellter

Wahnsinn im Begriff ist, in wirklichen überzuspringen, wo der Ekel an der viel zu sehr erkannten Welt und die ihm eigene Unfähigkeit sie „einzurenken", ihn so aus jeder Selbstbeherrschung schleudert, daß man nicht mehr sicher ist, ob er mit seinem Wahnsinn oder sein Wahnsinn mit ihm spielt. Schließlich begeht er die zielloseste aller seiner Handlungen und läßt sich widerstandslos nach England verschicken. Und hinter diesen Augenblick ist nun die erste Szene des Fortinbras gesetzt. In diesen Wahnsinn und diese Auflösung tritt jetzt persönlich leibhaftig der Mann der Tat, der zielende und treffende hinein. Man kann keine größere dramaturgische Sünde begehen, als diesen vierten Auftritt des vierten Aktes zu streichen, und es genügt auch keineswegs nur, Hamlet an die Begegnung mit dem Hauptmann seinen berühmten Monolog anknüpfen zu lassen. Fortinbras muß auf die Szene, und zwar höchst eindringlich, höchst nachdrücklich. Schon der kurz aufeinanderfolgende Auftritt der beiden muß vom Regisseur planvoll herausgearbeitet werden. Fortinbras gebietend an der Spitze einer Kriegerschar, Hamlet halb Aufseher, halb Gefangener eines schwächlichen Trupps von Höflingen. Und dann diese Worte des Fortinbras, diese wenigen Sätze wollen gesprochen sein:

„Geht, Hauptmann, grüßt von mir den Dänenkönig;
Sagt ihm, daß Fortinbras auf sein Gestatten

Für den versprochenen Zug durch sein Gebiet
Geleit begehrt. Ihr wißt, wo wir uns treffen.
Wenn seine Majestät uns sprechen will,
So wollen wir pflichtmäßig ihn begrüßen;
Das meldet ihm."
Ich will es tun, mein Prinz.
„Rückt langsam vor."

Das sind durchaus keine gleichgültig gesetzten Worte. Sie haben den ganzen straffen Rhythmus des Soldaten, den ganzen Stolz des Mannes, der sich fühlt, und die ganze planvolle Gemessenheit des Staatsmannes. Bei einem Shakespeare steht nichts, umsonst: wie die kleine Rede noch einmal knapp, fest, befehlend resumiert wird mit dem: „das meldet ihm", das ist ein Charakterisierungsmittel, das der Darsteller ausnutzen soll. Und auch die letzten Worte sind nicht gleichgültig hingeschleudert: „Rückt langsam vor," sagt der Feldherr, der sich auf fremdem Gebiet weiß, und der neben allem Ungestüm der Jugend schon die Vorsicht des zu wirklicher Macht Berufenen bewährt. Das alles will nicht im jugendlichen Liebhaberton hingepoltert, sondern von einem jungen, aber reifen und starken Menschendarsteller planvoll hingesetzt sein. Ein ebenso lebhaftes wie gebändigtes Feuer ist not. Ein bedeutender Kerl muß auf der Bühne gestanden haben, sonst wird Hamlets folgender Monolog sinnlos. Es ist vielleicht die tiefste, aufschlußreichste Stelle des Stückes, wie

er sich zuerst mit der ganzen Blasiertheit des überkultivierten Menschen gegen diesen Täter wendet: „Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür, das innen aufbricht", dann aber überwältigt seine wahrhaft edle Natur, die denn doch zu groß ist, um modern ästhetischen Schwächlingen zur Folie zu dienen, die tiefe Ehrfurcht vor dem Grundlosen, dem Schöpferischen, Göttlichen, das in diesem scheinbar so „dummen" Heldentum steckt. Die Erkenntnis kommt über ihn, daß die allergegründetste Untätigkeit stets „ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit" ist, und daß alles Große, was im Menschengeschlecht steckt, nicht in seiner lähmenden Intelligenz, sondern in der blinden todesmutigen Tatenlust des Fortinbras fortlebt. Der Mann aber, an dem Hamlet erfährt, was „wahrhaft groß sein" heißt, darf von keinem gleichgültigen Mimen verkörpert werden.

Und nun der Schluß: Osrick meldet dem sterbenden Hamlet Fortinbras Ankunft, und Hamlet begrüßt ihn als den künftigen König und stirbt. Die Trommeln dröhnen und Fortinbras tritt ein mit der Gebärde, mit dem Umblick eines Herrschers, der sehen will, was man ihm schon gemeldet hat: „Wo ist dies Schauspiel?" Es sind rein repräsentative und auch nur vornehm verbindlich gemeinte Worte aristokratischer Kondolenz, die er da spricht, und nur in diesem Ton weltmännischer Sachlichkeit, — höchstens

eine Sekunde lang von persönlicher Teilnahme durchzittert, — sind diese Zeilen zu geben:

„Die Niederlage hier schreit Mord. — O stolzer Tod,
Welch Fest geht vor in deiner ew'gen Zelle,
Daß du auf einen Schlag so viele Fürsten
So blutig trafst?"

Dieses Auftreten ist so, daß Horatio mit seiner Bitte um Gehör sich schon unwillkürlich an ihn wendet, und dann kommt der genialste Zug in der Charakteristik des Fortinbras, den auszubeuten es freilich eines großen Künstlers bedarf. Er fängt an zu sprechen: „Eilen wir zu hören und ruft die Edelsten zu der Versammlung", und plötzlich fährt er fort:

„Was mich betrifft, mein Glück umfang' ich
trauernd;
Ich habe alte Recht' an dieses Reich,
Die anzusprechen mich mein Vorteil heißt."

Kein Mensch hat ihm bisher dieses „Glück" angeboten, hat überhaupt von ihm gesprochen; mit einer ganz unvergleichlichen sprachlichen Gebärde streicht er diesen Thron in die Tasche — ganz selbstverständlich — eine schon erledigte Tatsache. Er ist so ganz und gar bei s e i n e r Sache, ist im Innersten so unerschüttert, so unverwirrt von allem, was er sieht, daß dies „trauernd" wiederum nur die höfliche Kondolenzgebärde des Weltmannes bedeutet, aus

dessen Innerem aber doch unverkennbar die Siegerfreude eines jungen Napoleon strahlt. Und in diesem Sinne sind auch die Schlußworte zu sprechen. Fortinbras ist bereits Herr im Hause, er kommandiert, er verfügt, er erkennt an; keineswegs jugendlich heftig, herausfordernd oder wild, ganz sachlich und selbstverständlich. Dem Toten wird ein Kompliment gemacht, wie es Monarchen ihren Vorgängern schulden, nicht mehr, nicht weniger. Es ist ein Unsinn, aus dieser Stelle immer herauslesen zu wollen, nach Shakespeares Glaube hätte sich dieser, — wie wir doch 5 Akte lang sahen, für die praktische Welt hoffnungslos verlorene — Hamlet auf einem Thron wirklich „höchst königlich bewährt". Fortinbras sagt, als der echte König von Beruf von seinem Vorgänger genau so viel, wie noch jeder König in seiner Thronrede von dem Vorgänger gesagt hat. Daß seinem Wort für unser Gefühl zugleich eine Ehrung für die geistige Größe, den edlen Sinn dieses seiner tiefen Lebensunfähigkeit, seinem Mangel an Herrschertum erlegenen Hamlet innewohnt, das ist wahr; aber das zeigt nur einen jener wundervollen Doppelgriffe, die jeder große Dichter mit jedem Wort zu tun vermag. Der Darsteller des Fortinbras darf sich hiervon nicht verwirren lassen. Er hat für Fortinbras aufzukommen, und nicht für Hamlet. Die Nebenwirkung seiner Worte wird sich schon einstellen; er für sein Teil soll sich staatsmännisch, kühn und kriegerisch hart halten, um dies junge Tat-

genie vor uns erstehen zu lassen. Ein großer Künstler freilich wird es sein müssen, der die untheatralische Feldherrngebärde findet, die stark genug ist, ein solches Gedicht zu beschließen. Die Gebärde von königlicher Mannheit, die die Worte begleiten muß: „Geht, heißt die Truppen feuern!“

Wann werden wir einen wirklich großen Menschendarsteller an dieser würdigen und dem Ganzen des Dramas so wichtigen Aufgabe sehen?

II. FRAU SÖRBY

DIE Frau Sörby in Ibsens „Wildente“ gehört zu den völlig unbegehrten Rollen. Die Künstlerinnen, die etwas gelten und etwas sein wollen, spielen hier nach Möglichkeit die robuste Gina oder die kleine Hedwig Ekdal. Die Frau Sörby mit ihren zwei kurzen Szenen und ihrer scheinbar untergeordneten Bedeutung im Ganzen des Stückes wird zu allermeist auf zweite und dritte Kräfte abgeschoben, und in den meisten Fällen würden sich die Protagonistinnen wohl weigern, die uninteressante Aufgabe zu übernehmen. Indessen ist es durch eine besondere Konstellation schon das eine oder andere Mal vorgekommen, daß eine wirklich große Künstlerin diese kleine Rolle spielte, und dann fiel plötzlich ein blendendes Licht auf die Gestalt und von ihr auf das ganze Stück. Jählings wurde klar, daß diese Frau Sörby nicht bloß im äußeren Mechanismus der Handlung, sondern auch im inneren Sinn dieses dramatischen Gefüges eine

sehr wichtige unentbehrliche Stellung einnimmt. Und dies eben deshalb, weil sie einen sehr bestimmten originellen und starken Charakter hat. Auch Frau Sörby ist eine „Hauptrolle".

Ibsens Schauspiel „Die Wildente" verdient wohl, wenn irgend ein Werk, den Namen einer „tragischen Komödie". Über diesem Stück ist ein Gelächter angeschlagen, das fürchterlich und vernichtend klingt. Nie hat Ibsens fanatische Wahrheitswut sich grausamer wider sich selbst gekehrt, als in diesem grellsten, bösesten, verzweifeltsten seiner Stücke. Die voraufgehenden Gesellschaftsdramen, von den „Stützen der Gesellschaft" bis zum „Volksfeind", erhalten ein positives Licht durch die soziale Tendenz, die in ihnen arbeitet, durch den Glauben, zu dem sich Ibsen zwar nicht bekennt, der ihn hier aber doch ganz ersichtlich beherrscht: „Er könne was lehren, die Welt zu bessern und zu bekehren." — Und über den späteren Werken von „Rosmersholm" bis zum „Epilog" liegt weicher und schwankender, aber doch kaum weniger stark das Licht der späten Sehnsucht, Sehnsucht nach einem anderen, reineren, einfacheren Leben, eine Sehnsucht, die trotz aller verstandesmäßigen Gegenwehr schon beinahe ein Glaube ist, und die deshalb in ihrem lyrischen Ausdruck diesen Werken eine mildere Stimmung zuführt. Zwischen diesen moralistisch-kämpferischen und den müde verklärten Alterswerken steht „Die Wildente", so hart, so bitter-

lich kalt und schneidend wie kein anderes Werk des Dichters und deshalb in der durchsichtigen, kristallklaren Art ihres Baus und in der tödlichen Treffsicherheit jedes einzelnen Dialog-Wortes die „fehlerloseste" Arbeit Ibsens. Was diese furchtbare Kritik noch mit dem Wesen der Dichtung verbindet, ist das Leiden Ibsens, das Leid, das ihm sein eigener unbarmherziger Wahrheitswille zufügt. Er fühlt mit allen seinen Menschen und leidet mit ihnen, während er sie mit höhnischer Kritik vernichtet. Und deshalb kann uns dies Drama doch wie eine echte Dichtung erschüttern, nicht nur wie ein geistreiches Essay interessieren.

Was Ibsen in der grausamen „Wildente" zu Tode spottet, das ist der Geist der Romantik, der schöne, wirklichkeitsfremde Lügengeist, der so tief in seinem eigenen Blute saß. In seinen drei größten Werken („Brand", „Peer Gynt", „Kaiser und Galiläer") hatte Ibsen den Todeskampf des Romantikers dargestellt, den Untergang des wunderbar besessenen, dreifach blinden Himmelsstürmers. Aber nun entdeckt er, daß die eben absolvierte scheinbar realistische, soziale, sittlich-agitatorische Periode seines Schaffens doch wiederum eine versteckte Romantik gewesen ist, daß jene pathetischen sittlichen Forderungen, die Lona Hessel und Nora, Stockmann und Helene Alving präsentieren, doch auch phantastische, herrschsüchtige, lebensfeindliche Wahngebilde sind, sobald sie über

den einzelnen, ganz bestimmten, konkreten Fall hinaus Anwendung erheischen. Dieser Gregers Werle, der mit der „idealen Forderung" völlig zahlungsunfähigen Leuten das Haus einrennt und damit ein beschränktes und dumpfes Glück in ein grelles, sinnloses Unglück verwandelt — er ist nichts als Ibsens Spott über die eigene Begeisterung seiner voraufgegangenen Epoche, die sich ihm jetzt als ein neues Versteck des ewigen Romantikers, den er in sich trägt, entlarvt. Er erscheint sich als ein Schwärmer ins Leere, sein Gregers Werle ist ein Narr, weil das Objekt seiner Seelenrettung eben Hjalmar Ekdal ist, der schön frisierte Photograph, der alte, immer deklamierende Schuljunge, der völlig inhaltlose und bis zum Verbrecherischen verspielte Komödiant — das äußerste, gröbste, hoffnungsloseste Produkt einer romantischen Kultur. Aber auch auf den neuen Ibsen, eben den, der die „Wildente" schreibt, blickt der Dichter schon mit grimmigem Hohn und malt ihn ab als den verbissenen Zyniker Relling, der zwar weiß, daß jeder Mensch die Lebenslüge braucht und andere trefflich nach dieser Erkenntnis zu dirigieren weiß, aber doch selbst dem Leben durchaus nicht gewachsen ist und über die Erkenntnis seines Bankerotts nur unter Nachhilfe von Alkohol hinüberschwimmen kann. Und hilflos wie diese drei sind alle anderen Menschen des Stückes dem Leben gegenüber: hilflos ist Hedwig, das kleine, verängstete Mädchen, das in

einen sinnlosen Opfertod rennt, hilflos Gina, deren tüchtiger, praktischer Wirklichkeitssinn doch zu sehr der überschauenden Intelligenz ermangelt, um Gefahren vermeiden, Konflikte überwinden zu können. Und so hilflos, wie der alte Ekdal, der mit seiner angeschossenen Wildente auf dem Dachboden sein Leben verspielt, ist im Grunde auch der alte Werle, dessen sichere Haltung nicht ganz echt ist, der an früheren Schwächen und Halbheiten zu schwer zu tragen hat, und dessen Verlangen, nach einem halb verpfuschten Leben noch im Alter Glück zu finden, zwar durchaus sympathisch, aber doch mehr ergreifend als erhebend wirkt.

Aber nun ist da die Frau, mit deren Hilfe der alte Werle zuletzt doch noch zu einem freien, klaren und starken Leben gelangen möchte, und diese Frau Sörby ist inmitten von Narren und Kindern, Stumpfen und Halben, Träumern und Schwächlingen der einzige wirklich erwachsene, wirklich dem Leben gewachsene, volle Mensch. Es entspricht dem bitterlichen Ton dieses Ganzen, daß Ibsen für diese einzig positive Gestalt seines Schauspiels keine besondere Liebe zeigt. Der närrische Hjalmar und die beschränkte Gina sind mit viel innigerem Anteil gemalt, bei aller unerbittlichen Kritik mit einer gewissen Zärtlichkeit. Für Frau Sörby hat er einen kühlen Respekt, vielleicht sogar im Innersten eine Antipathie — aber doch das deutliche Bewußtsein, daß hier der

anti-romantische, der wahrhaft realistische Mensch ist, und daß man sein müsse wie Frau Sörby, um es in dieser Welt zu etwas zu bringen und für sich, aber auch für die andern etwas irgendwie Erquickliches zu leisten.

Wenn man die mit echt Ibsenscher Kunst im Dialog versteckten Anspielungen sammelt und zusammenstellt, ergibt sich ein ziemlich klares Lebensbild der Frau Sörby: Sie war in erster Ehe mit einem Tierarzt verheiratet, einem wüsten Mann, der sich betrank und der sie schlug. Sie hat aber bei ihrer robusten Natur keinen Schaden dabei genommen. Sie stand nach dem Tode des Tierarztes ungebrochen da, fest entschlossen, noch ihr Glück zu machen, aus ihren dumpfen Verhältnissen aufzusteigen. Damals trat ihr Relling nah, und in der ingrimmigen, harten Sachlichkeit des Mannes lag etwas, das ihre Natur anziehen mußte. Aber Relling war ja eine physisch wie sozial halb gescheiterte Existenz, und zu Rettungswerken hatte sie mit ihrem kühlen, klaren Egoismus keinerlei Neigung. So ließ sie ihn und ging weiter. Sie kam in Großhändler Werles Haus und begriff sofort, was hier für sie zu tun und zu erreichen war. Sie hat den reichen Mann in kurzem für sich erobert, und sie wird ihn heiraten. Denn ganz abgesehen von ihrer wirtschaftlichen Tüchtigkeit, ihrem gesellschaftlichen Geschick — für den alten Werle ist ihr ganzes Wesen eine Erlösung: Er hat sein Leben mit einer hysterischen, von allerlei Wahnvorstellungen ver-

folgten Frau zubringen müssen, und mit einem Sohne, der am „akuten Rechtschaffenheitsfieber" leidet und sich und seine Umgebung mit Skrupeln und Zweifeln vergiftet. Er ist darüber zum einsamen Mann geworden, und nun kommt Frau Sörby, deren klarer, sicherer Tatsachensinn keine Gespenster kennt, die die Bismarcksche Weisheit begriffen hat, daß Offenheit die klügste Diplomatie ist, und die deshalb aus ihrem hellsichtig praktischen Instinkt heraus mit höchstem Erfolg jene Aufrichtigkeit anwenden kann, durch deren blind-theoretische Anwendung Gregers die Familie Ekdal zugrunde richtet. Sie sagt dem Großhändler durchaus alles, was ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrifft, und schon um dieser frischen, klaren Atmosphäre willen, die sie mit sich bringt, muß der alte Werle sie lieben. Im übrigen glaube ich ganz gewiß, daß auch sie eine echte Neigung zu dem alten Manne hat. Naturen von dem wirklich großzügigen Egoismus dieser Frau Sörby haben die Gabe, überall dort, wo ihr Vorteil liegt, auch ein wirkliches Gefühl entwickeln zu können. M ö g l i c h k e i t e n der Neigung gibt es ja fast zwischen allen lebendigen Menschen, wenn nur ein Wille da ist, sie erstarken zu lassen; und Frau Sörbys Liebe kann einsetzen bei dem mitfühlenden Verständnis, das sie unbedingt von ihrer überlegenen Natur aus für die verstörte und betrübte Vergangenheit des reichen Mannes haben muß. So wird sie ihm nicht nur aus

Klugheit eine zuverlässige Pflegerin in den Tagen seiner Blindheit sein; sie wird den alternden Mann am Ende seines Lebens wirklich zum ersten Male glücklich machen, sie wird als die Verwalterin seiner großen Werke sicher Hervorragendes leisten, Kluges, Tüchtiges und Gutes zustande bringen.

Menschen von dieser Art, Menschen, die in ihrem klaren Egoismus mehr Gutes tun als hypochondrische Moralisten und sentimentale Schwächlinge, weil ihr Sachlichkeitssinn den Zusammenhang des eigenen und des fremden Vorteils klar und energisch erfaßt und weil ihr Stolz und Geltungsbedürfnis sie Gutes wirken heißt, solche Menschen hat ausführlicher und mit mehr Liebe als Ibsen dann Shaw geschildert, am großartigsten in seinem „Julius Cäsar", von dem er sagt, „er braucht, um den Eindruck vollständiger Selbstlosigkeit und Hochherzigkeit hervorzurufen, nur mit größtem Egoismus zu handeln. Da er Tüchtigkeit hat, braucht er keine Güte." — Aber schon früher hat ein großer deutscher Dichter den gleichen Menschenschlag prachtvoll dargestellt in einer Frau, die in vielem an Frau Sörby erinnert. Es ist die Heldin von Anzengrubers „Sternsteinhof", die gleichfalls aus Schmutz und Elend mit klarstem Egoismus ihren Weg zu Glanz und Macht findet, und von der der Dichter am Schluß bekennen muß:

„Sie war sich bewußt, daß sie etwas gelte und daß man etwas an ihr verlieren werde und pure Eitelkeit

war es, die sie vom ersten Augenblick an, wo sich dies Bewußtsein in ihr regte, danach trachten ließ, auch etwas „Rechtes" zu gelten und nichts zu unterlassen, was ihren Verlust zu einem augenfälligen machen konnte, und so gewann sie, die immer und allzeit nur sich allein lebte, einen größeren und wohltätigeren Einfluß auf viele als manche anderer, die hingebungsvoll nur einem einzigen Wesen oder wenigen, ihnen zunächst, leben, oft allein durch diese Ausschließung sich gegen alle Fernstehenden bis zur Ungerechtigkeit verhärten, und nachdem sie das Beispiel einer fast selbstsüchtig erscheinenden, engumgrenzten Pflichterfüllung der Welt gegeben, bedeutungslos für diese, vom Schauplatz abtreten."

Vom Geschlecht dieser Bäuerin ist auch Frau Sörby und in solchem Sinne muß sie gespielt werden. Was sie sogleich in der ersten großen Gesellschaftsszene zeigen muß, ist die unerschütterliche Taktsicherheit einer D a m e , die sich jeder Situation gewachsen weiß. Hier ist z. B. die Art wichtig, wie sie Hjalmar, der doch nun einmal Gast des Hauses ist, gegen die Kammerherren zu schützen weiß und den Witz auf das eigene Haupt der Spötter zurücklenkt; sie ist furchtlos, aber keineswegs herausfordernd gegen Gregers; sie ist ergeben und besorgt, aber doch unaufdringlich und herzlich dem alten Werle gegenüber; sie ist voll wohlwollenden Taktes gegen den alten Ekdal und voll einfacher Autorität gegen die Be-

dienten. Kurz, sie ist ganz und gar eine Dame — aber es wird gerade die feinste Aufgabe der Darstellerin sein, merken zu lassen, daß sie keine Dame von Geburt, von ganz alter selbstverständlicher Kultur ist, daß sie sich erst dazu gemacht hat. Man muß zuweilen merken, daß sie ein stärkeres, brutales Temperament mit Wissen und Willen im Zaum hält, daß sie an ihrer Damenhaftigkeit arbeitet — mit bestem Gelingen, aber doch noch arbeitet. In dem Kokettieren mit den Kammerherren etwa kann es ganz flüchtige Momente einer nicht völlig bewachten, etwas plebejischen Sinnlichkeit und Lustigkeit geben.

All diese Qualitäten treten dann noch deutlicher zutage in der zweiten Szene, die sie hat, im vierten Akt. Diese Szene, in der alles, was für die Handlung notwendig ist, sehr leicht auf andere, kürzere Weise hätte gegeben werden können, ist ganz offenbar um der Frau Sörby selbst willen geschrieben worden. Ibsen war sich also der Bedeutung der Gestalt wohl bewußt. Hier im Atelier Hjalmars entfaltet Berta Sörby ihre ganze Meisterschaft. Sie steht zwischen lauter Feinden, und es ist prachtvoll, wie sie sich wehrt. Sie begegnet den dummen Deklamationen Hjalmars mit gutmütiger Gleichgültigkeit, den giftigeren Hieben des Gregers mit großer Beherrschung, mit höflicher Entschiedenheit, und auch dem herauspolternden Zorn Rellings gegenüber behält sie durchaus ihre

Damenhaltung. — Das will etwas sagen in dieser sehr heiklen Situation — denn der frühere Liebhaber macht ihr eine Szene, während der Sohn des gegenwärtigen Verlobten zugegen ist! — Nur an einer Stelle, wenn sie auf Rellings Spott über den alten Werle erwidert: „Wenigstens hat er nicht sein Bestes vergeudet und vertan. Der Mann, der das tut, hat auch die Folgen zu tragen" — da kann für eine Sekunde ein Ton von elementarer Kraft, von schärferer Brutalität hervorspringen; der eiserne Wille wird sichtbar, mit dem sie ihr Leben unbarmherzig auch gegen jedes eigene Gefühl zurechtgeschmiedet hat. Und gleich darauf, wenn Relling wüst droht, nun wieder die Nacht durch zu trinken, so darf in der Bitte der Frau Sörby: „Das sollten Sie nicht, Relling. Tun Sie es nicht — mir zu Liebe" — ein einziges Mal ein weicherer und unbeherrscht liebevoller Ton liegen. (Nie sonst wiederholt ihre klare sichere Rede eine Konstruktion, nie sonst kommt ein gestehendes Wort unsicher hinterher gezögert.) Hier taucht einmal jenes tiefere Gefühl empor, das sie opfern und beherrschen mußte, um zu erreichen, was sie erreichen wollte. Hier fühlt man, was ihr Sieg gekostet hat, hier gibt der wortkarge Ibsen einer großen Menschendarstellerin die Möglichkeit, uns diese Frau Sörby menschlich nahe zu bringen.

Ibsen ist besonders karg ihr gegenüber, gleichsam zögernd gibt er ihr diesen menschlich-zarten Moment.

Denn im Grunde liebt er seine Frau Sörby nicht, der ewige Romantiker in seiner Seele empört sich gegen diesen harten, klaren, realistischen Menschenschlag, der die Vergangenheit erledigt, die Gegenwart ordnet, die Zukunft sicher gestaltet. Er ist wie sein Hjalmar voll ingrimmigem Neid darüber, daß diese prosaisch-praktischen Menschen dem Ideal der reinen Ehe, des klaren Lebens viel näher kommen als alle romantisch-poetischen Naturen. Er empört sich dagegen, aber er muß es zugeben. Sein leidenschaftlicher Wahrheitssinn zwingt ihn zuzugeben, zwingt ihn zu zeigen, daß diese Frau Sörby inmitten dieser problematischen Geschöpfe die einzige wirklich leistungsfähige, wirklich lebensfähige Natur ist, unter all diesen Menschen, die an ihrer Vergangenheit zugrunde gehen, ist sie die Einzige, die einer sicheren und guten Zukunft entgegengeht. Sie versteht, wie Peter Mortensgard, „das Leben ohne Ideale zu leben", aber sie ist in größeren, imposanteren aufrechten Linien gehalten. In dieser grellen Tragikomödie des romantischen Zusammenbruchs vertritt sie den neuen, tüchtigen Menschen des erfolgreichen angelsächsischen Typs. Im Gegensatz zu seinem Nachfolger Bernard Shaw kann sich Ibsen durchaus noch nicht entschließen, diesen Typ zu lieben. Daß er ihn aber erkannt und anerkannt hat, beweist Frau Sörby. — Deshalb ist Frau Sörby eine Hauptrolle und verdient die Hingabe reicher und reifer Menschendarstellungskunst.

III. DER KAUFMANN WOLFRAM

AUCH unter literarisch versierten Lesern werden nicht alle sogleich wissen, wer der Kaufmann Wolfram ist, und die Schauspieler, die es sozusagen am eigenen Leibe erfahren haben, was es mit diesem Manne auf sich hat, werden sich seiner zum mindesten nicht gern erinnern. Der Kaufmann Wolfram gilt als Typ einer undankbaren und peinlichen Nebenrolle und, wie es scheint, nicht ohne Grund. Es ist der Mann aus Hebbels „Maria Magdalena", der im zweiten Akt auftritt, um in längerer Rede der unglücklichen Clara mitzuteilen, daß die Juwelen, um derentwillen ihr Bruder als Dieb verhaftet worden war, sich gefunden haben. Darauf geht er wieder ab und hat weiterhin nichts im Stück zu tun. Der Mann hat, so scheint es, keine Physiognomie, kein Temperament, keine Steigerung — was soll man mit ihm anfangen? Mit längeren Prosaberichten im bürgerlichen Kostüm ist es überhaupt so eine Sache. Wenn der Raoul

kommt, seine Rede von den „dreißig Fähnlein“ hinlegt und wieder abgeht, so weiß man immerhin, was man zu tun hat. Man hat da ein rhetorisches Paradestück, das einem womöglich noch einen Applaus einbringt, und der Raoul ist denn auch durchaus keine verachtete und unbegehrte Rolle. Wenn aber so ein bürgerlicher Prosaiker etwas mitzuteilen hat, so müßte es schon im Sturm eines ungeheuren Effekts geschehen (wie etwa des Räubers Roller Bericht vom Galgen) oder es muß Gelegenheit gegeben werden, durch diesen Bericht hindurch einen ganzen Charakter zu entwickeln. (Man denke an des sterbenden Tellermanns Bericht von der Schlacht im „Florian Geyer“.) Der Kaufmann Wolfram aber bildet die Verzweiflung aller Episodenspieler, die mit ihm belastet werden, denn er scheint weder die eine noch die andere Möglichkeit zu bieten. So wäre es denn vielleicht ein unübertreffliches Beispiel der langweilig erscheinenden Nebenrolle, die nur einem Handlungszweck im Stücke dient, und man wird mir vielleicht von vornherein zugeben, daß keine Nebenrolle mehr unrettbar scheinen wird, wenn es mir gelingt, für diesen Wolfram innere Bedeutung und äußere Gestaltungsmöglichkeit nachzuweisen.

Ein Temperament, mit dessen effektvollem Durchbruch man die Rolle zusammenraffen und den Hörer packen könnte, hat dieser Kaufmann nicht, das muß sofort zugegeben werden. Aber wie steht es um die

Möglichkeit, einen Charakter zu bilden, durch diesen langwierigen Vortrag hindurch einen Menschen transparent zu machen? — Solch Mensch ist vorhanden, und ich behaupte sogar, daß er von größter Bedeutung für das Ganze des Dramas ist. Seine Funktion ist keineswegs einfach die eines Boten, der da kommt und sagt: „Fräulein Clara, die Juwelen haben sich gefunden, Ihr Bruder ist kein Dieb." Ein Dichter von der Sparsamkeit und der planvollen Klugheit Hebbels hätte gewiß keine so breite Szene eingelegt, wenn es ihm bloß um die Mitteilung dieser Neuigkeit gegangen wäre, die ja viel wirkungsvoller in zwei zusammengedrängten Repliken zu geben war. Der Dichter hat also offenbar mit dem Kaufmann Wolfram und seiner Rede noch etwas ganz anderes gewollt. Und um diese Absicht zu verstehen, müssen wir uns erst einmal für einen Augenblick das Grundproblem der ganzen „Maria Magdalena" vergegenwärtigen.

Hebbel hat selbst oft genug betont, worin ihm der Schwerpunkt seines bürgerlichen Trauerspiels zu liegen scheint. Es liegt tatsächlich für uns die Bedeutung des Werkes ganz und gar darin, daß hier zum ersten Male die Tragödie des Bürgertums nicht, wie in „Emilia Galotti" oder in „Kabale und Liebe", aus dem äußeren Zusammenstoß mit der anderen bevorrechteten Klasse folgt, sondern von innen heraus, aus den eigensten Lebensbedingungen, den selbstgeschaffenen Gesetzen, der ganzen Weltauffassung

des Bürgertums sich vollzieht. Hebbel, der in Judith und Holofernes, in Golo und Herodes Menschen dargestellt hat, die zugrunde gehen müssen, weil sie ihr Ich zu tollkühn und gewaltsam über die ganze Welt ausdehnen wollten, weil sie kein äußeres Band, kein sittliches Gesetz, keine bürgerliche Schranke achten, sondern nur ihrer freien persönlichen Leidenschaft folgen wollen — dieser Hebbel stellt hier einmal Menschen dar, die zugrunde gehen, weil sie sich viel zu sehr an äußere Schranken, an soziale Gesetze, bürgerliche Pflichten gebunden haben, weil sie sich ganz und gar der freien schöpferischen Leidenschaft begeben haben, die das Neue in die Welt bringt, das individuelle Leben wach erhält. Wie jene daran zugrunde gehen, daß sie sich zu schrankenlos der göttlichen Leidenschaft anvertrauen, so scheitern diese, weil sie sich zu hart und fest vor allem Erneuernden, Umwälzenden abschließen; jene Heroischen lösen sich auf im übergroßen Meere, diese Bürgerlichen vertrocknen auf ihrem allzu dürren Lande. Die Tragödie des Bürgertums besteht für Hebbel gerade darin, daß es seine bürgerlichen Ehrbegriffe so eng um sich gezogen hat, daß es darin erstickt. Es hat den Zusammenhang mit dem Leben, mit der eigentlichen Natur verloren, es existiert nur noch durch das Regelspiel der bürgerlichen Sittlichkeitsvorstellung, und es muß zugrunde gehen, sobald ein Naturereignis eingreift, das in jenen Begriffen nicht vorgesehen, nicht

mitberechnet ist. Dies zu zeigen, ist das eigentliche Thema der „Maria Magdalena".

Die ganze Familie des Meisters Anton steht und fällt mit dem bürgerlichen Ehrbegriff, sie hat ihre Sache sozusagen nicht mehr auf Gott, sondern auf die engherzige Moral der Gesellschaft, in der sie lebt, gestellt. Das gilt für alle, denn auch der Sohn ist noch viel mehr durch die innere Blutsverwandtschaft mit dem starren Stolz des Alten charakterisiert, als durch seine ersten Versuche, sich von dessen Art zu lösen. Im unerschütterlichen Vertrauen nun aber auf diese Ehrbarkeit, ihre bürgerliche Unantastbarkeit, ihre moralische Sicherheit balanziert diese stolze Familie ihre ganze Existenz auf Messers Schneide: Der Meister Anton hat sich durch seinen Klassenstolz einen höchst gefährlichen Feind geschaffen in dem Gerichtsdiener Adam, weil er sich weigerte, mit diesem besseren Henkersknecht an einem Tisch zu sitzen. Aber dieser mächtige Adlatus des Bürgermeisters kann ihm nichts anhaben, so lange seine allbekannte Ehrbarkeit unerschüttert dasteht. — Die Tochter Clara hat sich ihrem Verlobten Leonhardt, wohl gemerkt ohne jede erotische Leidenschaft, vielmehr nur in einer Aufwallung von Stolz und Trotz vor der Hochzeit hingegeben; sie wagt dabei wenig, so lange die allbekannte Ehrbarkeit des Hauses dem Bräutigam keinerlei Vorwand gibt, sie im Stich zu lassen. — Der Sohn Karl, der ein verhältnismäßig lockeres

Leben führt und Schulden macht, dabei aber grundehrlich ist, fordert mit absichtsvollem Trotz den Verdacht gegen sich heraus, als ginge er auf gefährlichen Wegen; und doch tut er das nur im felsenfesten Vertrauen auf seine und der Seinen unantastbare Ehrlichkeit. — So haben alle diese Menschen ihr Schicksal völlig von ihrer bürgerlichen Unantastbarkeit abhängig gemacht, sie balancieren auf dem Punkte der Ehre, sie haben nichts zurückbehalten, was ihnen individuelle, freie Menschenwürde noch jenseits des Urteils der Gesellschaft sichern würde. — Und nun bricht das Verhängnis herein, ein Naturereignis zerreißt ihre Berechnungen, ein Ereignis, das mit gesellschaftlicher Verfassung, mit bürgerlicher Ehre gar nichts mehr zu tun hat, ja, das alle Vernunft aufs äußerste verneint, und das ihnen gerade deshalb vernichtend wird: Das ist der Wahnsinn der Kaufmannsfrau, die des eigenen Mannes Juwelen aus dem Sekretär stiehlt, den kurz vorher der Sohn des Meisters Anton poliert hat. Dieser unberechenbare Zufall macht aus dem leichtsinnigen Trotz des Sohnes Karl plötzlich einen schweren Verdachtsgrund, der beleidigende Stolz des Vaters Anton gegen den Gerichtsdiener Adam führt jetzt zu einer sofortigen schimpflichen Verhaftung und skandalösen Haussuchung, der Bräutigam der verführten Tochter Clara erhält plötzlich einen ausgezeichneten Vorwand, sich seinen Pflichten zu entziehen. Am Wahnsinn

dieser Kaufmannsfrau geht so diese ganze Familie, die allzu unbedingt und sicher mit ihrer bürgerlichen Ehre rechnete, zugrunde. Die vergessene Natur rächt sich, indem sie ihre grausamste, unberechenbarste Mißbildung ins Feld schickt.

Man sieht, am Wahnsinn dieser Kaufmannsfrau hängt in gewissem Sinne das ganze Stück, und ihr Gatte ist nun dieser Kaufmann Wolfram. Und er hat mit Schuld an der Tragödie, eine Schuld, die ganz ähnlicher Art ist wie die der Tischlersfamilie. Auch er hat die bürgerliche Reputation, seine „Ehre", über alles geschätzt und hat deshalb die Krankheit seiner Frau, die ihm Schande schien, in einer ungesunden und gefährlichen Weise geheimgehalten. Andernfalls hätte man ihre kleptomanischen Neigungen längst gekannt und sie sofort bei dem Juwelendiebstahl in Verdacht gehabt. — So ist die ängstliche Unfreiheit, die völlige Unterjochung des Menschen durch den bürgerlichen Ehrbegriff auch durch den Kaufmann Wolfram in diesem Stück bedeutsam und verhängnisvoll repräsentiert. Und von dieser Seite her bietet nun bei näherer Betrachtung die kleine Rolle die Möglichkeit zu einer sehr interessanten und wichtigen Charakteristik.

Eine wichtige Charakteristik, denn der Kaufmann Wolfram allein vertritt in diesem Stück einen anderen höheren Kreis des Bürgertums, und es muß durch seine Person gezeigt werden, daß auch diese

Schichten unter dem gleichen Druck, in derselben lebensgefährlichen Unfreiheit stehen wie die Tischlersfamilie. Er muß also nicht nur in seiner äußeren Tracht auffallend gepflegt und wohlhabend aussehen, er soll auch in seinem Benehmen, seinen Gebärden, seiner Sprechweise etwas von der großzügigen Art eines weltgewandten Kaufherrn haben. Ein kleiner, verängstigter, halb komischer Philister darf hier um keinen Preis gezeichnet werden. Je stattlicher und würdiger der Schauspieler in Erscheinung und Haltung auftritt, um so wirksamer wird gerade die Verwirrung, die Verlegenheit, das ungewohnt Peinliche seiner Situation zu geben sein, das in den ersten Sätzen bei Hebbel gemalt ist. Er bricht jeden Satz gleich nach dem Anfang ab, umkreist ängstlich das Thema, zögert immer wieder — denn er muß ja das bekennen, was er für seine Schande hält. Und so ist es sehr charakteristisch, daß er alsbald in einen großen Jammer über s e i n Unglück ausbricht und besonders in hellen Zorn über die Dienstboten, die nicht reinen Mund gehalten, nicht seine Reputation, seine Ehre gewahrt haben. An das Elend, das über die Tischlersfamilie durch ihn gekommen ist, denkt er zunächst viel weniger. Das darf kein kleiner Krämer sein, der sich polternd ereifert; das ist ein Patrizier, der Schwager des Bürgermeisters, einer der Reichsten in dieser „mittleren Stadt". Der Mann hat ein Renommée, vielleicht den Ruf eines großen Handelshauses, viel-

leicht ein paar Ehrenämter zu verlieren, und eben deshalb ist er völlig überwältigt von der Gefahr, die seiner bürgerlichen Achtbarkeit droht. Ein Mann, der im Grunde viel Haltung hat, aber in Gefahr ist, seine Haltung zu verlieren, das ist die Note, auf die der Schauspieler die Gestalt stellen muß. Und die ersten Repliken in der Hebbelschen Szene geben ihm auch ein ausgezeichnetes Material dazu. Es kommen durchaus keine rohen und plebejischen Ausdrücke vor, es ist eine gebildete Sprache, aber alle Sätze sind zerrissen, gelockert, aufgelöst, und die kurzen, heftigen Ausrufe sind gehäuft.

Die eigentlichen Berichte, die dann folgen, erst vom Diebstahl der Frau, dann vom verhängnisvollen Benehmen des Gerichtsdieners, sind allerdings für unser durch die Ibsensche und Hauptmannsche Schule gegangenes Empfinden nicht lebendig genug. Die Konstruktionen sind zu kunstvoll verschlungen, zu korrekt durchgebaut, der Ablauf der Erzählung zu ununterbrochen klar, um unserm Gefühl immer gegenwärtig zu halten, daß hier ein tief erregter, mühsam um Haltung ringender Mensch spricht. Die langen Perioden, die sich gegen das Ende freilich immer zum kräftigen Akzent steigern, haben doch mehr den Rhythmus eines objektiven, wenn auch effektvollen Erzählers, als den Tonfall eines lebendigen, aus eigener Not heraus sprechenden Menschen. Ich glaube aber,

der Schauspieler kann diese etwas steifen Reden in die Sprache unseres Gefühls übertragen, wenn er aus der Not eine Tugend, d. h. aus der Steifheit eine Absicht macht. Dem vornehmen Kaufherrn tut es sofort leid, daß er sich so weit gehen ließ, wie im Anfang der Szene; er fühlt aber, daß er der Schwester des unschuldig Verdächtigten eine ausführliche Schilderung des Sachverhalts schuldig ist, und er zwingt sich deshalb zu einem eingehenden, aber nicht allzu vertraulichen, nicht allzu lebhaften Bericht. Diese Sätze in einen vollen, heftigen Affekt zu bringen, scheint mir ebenso schwierig wie verkehrt; aber es kann für den Schauspieler nicht schwer sein, den Hebbelschen Perioden hier den Ton einer etwas erzwungenen Haltung zu geben, und wenn er den ersten Abschnitt, den vom Diebstahl der Frau, mit der Wendung schließt: „da fand ich die Spielpuppe meiner jüngsten Tochter, ein Paar Pantoffeln der Magd, ein Handlungsbuch, Briefe und leider, oder gottlob, wie soll ich sagen, ganz unten auch die Juwelen", so kann in dies „leider oder gottlob, wie soll ich sagen" ein vornehm-verbindlicher Ton gelegt werden, sie können sogar mit einem entschuldigenden Lächeln begleitet werden, das vollends zeigt, daß der Kaufmann seine weltmännische Überlegenheit wiedergefunden hat. — Die folgenden Darlegungen, die dartun sollen, daß nicht er, Wolfram, sondern der Gerichtsdiener schuld an der auffälligen Verhaftung des

Bruders hatte, können dann schon in einem festeren, ungezwungenerem Tone gesprochen werden; man muß hören, daß dies die Sprache eines Handelsherrn ist, der gewohnt ist, seinen Angestellten klar disponierende Anweisungen zu geben, und die bewußte Höflichkeit eines Mannes, der es im allgemeinen nicht gewohnt ist, sich zu entschuldigen. Wenn er dann in seinem letzten Satz mitteilt, er habe seinen mächtigen Einfluß alsbald für die Befreiung des Bruders aufgeboten, und der würde sicher bald zurück sein, so kann er dabei schon wieder ganz Miene und Haltung des reichen Mannes haben, der sich gefällig erweist.

Vorher liegt aber noch ein Satz, der, mit selbstgefälliger Weisheit und voll Würde gesprochen, den Kaufmann aufs tiefste charakterisieren muß. Clara erzählt von dem Streit ihres Vaters mit dem Gerichtsdiener, und Wolfram versetzt, „man soll keinen reizen und die Schlimmen am wenigsten". Darin liegt noch einmal die ganze Unfreiheit, die ganze ängtliche Moral des Mannes, der sich ganz von seinem bürgerlichen Ruf, das heißt von der Meinung jedes anderen über ihn abhängig macht, der ja auch den Dienstboten doppelten Lohn gibt und ihnen alles nachsieht, nur um ihr Stillschweigen zu erkaufen — Stillschweigen über eine Naturtatsache, die er als Schande empfindet, und die dann zu so furchtbarem Verhängnis wird, gerade weil sie verschwiegen wurde! — Als der Vertreter dieses feigen Stillschweigens,

das Ibsen später so leidenschaftlich als die Wurzel jeder bürgerlichen Korruption angegriffen hat, steht der Kaufmann Wolfram recht im Mittelpunkt dieser Tragödie der bürgerlichen Abhängigkeit, der seelischen Unfreiheit, des Ehrenwahnsinns. Es ist also eine wichtige Figur, gerade für den inneren Zusammenhang der Tragödie. Und wenn der Schauspieler den vornehmen Kaufmann aus der anfänglichen offenkundigen Verwirrung durch die Szene hin zu überlegener Haltung zurückführt, und dabei doch in ganz feiner, tragikomischer Weise andeutet, wie unfrei und schwach die Stellung dieses vornehmen Bürgers zur Welt in Wahrheit ist, wenn der Schauspieler das erwähnte Motto bürgerlicher Feigheit „man soll keinen reizen" mit aller Diskretion psychologisch kräftig ausbeutet — dann ist der Kaufmann Wolfram sogar eine schauspielerisch interesante und lohnende Aufgabe.

IV. FRAU AGNES WIESNER

GERHART Hauptmanns Komödie „Kollege Crampton“ scheint ganz und gar ein Männerstück zu sein. Das Charakterbild des genialen und alkoholisch untergrabenen Malers nimmt den Löwenanteil des Interesses in Anspruch, und die zahlreichen kleinen und durchweg dankbaren Episodenrollen, in deren Mitte sich diese Hauptgestalt bewegt, sind beinahe alles männliche Partien. Neben so prächtigen, reizvollen Aufgaben, wie es der Dienstmann Löffler, Cramptons getreues Faktotum, ist, oder Adolf Strähler, der joviale, witzige Kaufherr und sein kleiner Bruder, der herzhafte, frische Liebhaber von 19 Jahren, scheint nur etwa Gertrud, Cramptons Töchterchen, in Betracht zu kommen, die tapfere Gefährtin ihres Vaters im Unglück und hernach die Braut des jungen Max Strähler. Gertrud Crampton ist denn auch als Typ einer sehr jugendlichen Liebhaberin, als eine rechte Naiven-Rolle in gutem An-

sehen. Daß es sonst noch Frauenpartien in diesem Stück gibt, weiß man kaum. Aber man tut sehr unrecht daran, — denn die kleine Gertrud ist viel mehr als eine muntere Liebhaberin, und sie sowohl, wie die beiden anderen Frauen, die in diesem Stück auftauchen, haben eine sehr ernsthafte Bedeutung für das Schicksal des Kollegen Crampton und für den Sinn dieser ganzen Komödie.

Das äußerlich Auffallendste an Gerhart Hauptmanns Produktion ist wohl das merkwürdig starke Nebeneinander höchst realistischer und düsterer Milieumalerei und märchenhaft phantastischen, heiteren Spiels. Aber wer näher zusieht, der findet in jedem einzigen Hauptmannschen Drama diese beiden Elemente und auch die tiefe einheitliche Wurzel beider. Das große Erlebnis, das Gerhart Hauptmann zum Dichter und vielleicht zum stärksten Menschengestalter unter allen heutigen Dichtern gemacht hat, ist das tiefe Erfahren der Seele, jenes göttlichen, wunderbaren, übervernünftigen Kernes unserer Persönlichkeit, der mehr als Trieb und mehr als Verstand und mehr als Nerv ist, und dessen Kenntnis dem heutigen Geschlecht beinahe verloren schien. Hauptmann sieht dies Seelenfünkchen in jedem Menschen als sein bestes Teil flimmern, und zittern, sieht es bedrängt und bedrückt von den wilden, niederziehenden Gewalten des Milieus, die auch ihren furchtbaren Anteil am menschlichen Wesen

haben und halten. Und durch den verzweifelten Kampf der lichtdurstigen Seele mit der wüsten Übermacht der Außenwelt sind Hauptmanns Tragödien so erschütternd — durch das glückliche Spiel des göttlichen Geistes mit der plumpen Erdenkraft sind seine Märchenkomödien so glücklich erheiternd. Das kann man etwa am deutlichsten studieren im „Hannele", wo aus dem düstersten Druck eines abscheulichen Milieus heraus die Seele eines reinen Kindes todüberwindend in eine glückliche Märchenwelt hinüberfliegt. Aber der gleiche Sinn wohnt auch in dem schmerzlichen Niedergang, dem seelischen Ersticken von Fuhrmann Henschel und Rose Bernd; und was hier real-psychologisch dargestellt ist, gibt zum Beispiel das Glashüttenmärchen von der kleinen Pippa in direkter, märchenhafter Allegorie. Und so wie andererseits die siegreiche Überwindung der Welt durch Seelenkraft im Märchenstil des „Armen Heinrich" verherrlicht ist, so hat Gerhart Hauptmann auch Dramen realistischen Stils geschaffen, in denen über allen Druck eines uns wohlbekannten Milieus die Seele mit erlösender Macht siegreich wird. Solch ein Stück ist der „Kollege Crampton", und die Kraft der Liebe, der Versöhnung, die erlösende Seelenkraft ist hier, wie so oft bei Hauptmann, am entschiedensten verkörpert in den F r a u e n.

Gertrud, des alten Crampton „Herzblättchen", „Polizistchen", „kleine Unsterblichkeit" führt nicht

nur äußerlich, durch ihre günstige Verlobung, das Stück zu gutem Ende; in ihrem tapferen, kleinen Herzen ist die nie verzagende und nie versiegende Liebeskraft, mit der sie (gerade wie die kleine Ottegebe den Armen Heinrich) ihren Vater erlöst, an dessen Verfall ja nicht zum wenigsten die Verständnislosigkeit und Härte der Frau und die Gehässigkeit der Kollegen Teil haben. — Und im tiefsten Elend, in dem Schmutz des Kneipenlokals, das den flüchtigen Professor verbirgt, taucht die Gestalt einer Kellnerin auf: die heißt Selma und ist mit echt Hauptmannscher Kunst mit ein paar Strichen als ein ganz vollständiger und prächtiger Mensch hingezeichnet. Nicht im mindesten sentimental oder romantisch, vielmehr derbe Gassenhauer trällernd, dem rüden Umgangston der Kneipe robust gewachsen, und schließlich nicht einmal mit ihrem Lose sonderlich unzufrieden. Aber sie empfindet, daß dies Milieu für den „Professor" zu schlecht sei und sorgt mit mütterlicher Liebe für den alten Mann — wenn auch nicht eben in günstigster Weise:

„Und was er bestellt, das bringt s'n halt. Und wenn der Gastwirt kee' Bier gibbt, da zahlt s'es stillschweigend aus ihrer Tasche."

So gießt die Liebeskraft der Seele auch durch diese dunkle Klause tröstendes und versöhnendes Licht. — In jener hellen Welt aber, aus der die Lösung des äußeren Konfliktes kommen soll, in jenem schönen, reichen Pa-

trizierhaus, das die „mollige gemütliche, ungewöhnliche Erscheinung" hat, die „bei gutem Geschmack ein stark individuelles Gepräge", kurz gesagt, Kultur verrät, in diesem erquickenden Szenenbild, das Hauptmanns dritter Akt mit soviel künstlerischer Weisheit zwischen die Unruhe des Ateliers und den Schmutz der Kneipe gesetzt hat, da steht in der Mitte zwischen ihren beiden Brüdern wiederum eine Frau, die Hausfrau, Frau Agnes Wiesner, geborene Strähler.

Alles Licht, das über die trüben Situationen dieses Stückes verklärend ausgehen soll, alle Heiterkeit und Sicherheit der Kultur, alle Kraft und Freiheit einer schönen Seele muß also in dieser Gestalt verdichtet sein, und die wenig gekannte Frau Agnes ist deshalb nicht im mindesten eine „Nebenrolle", vielmehr eine Gestalt, an der eine große Menschendarstellerin alle Gaben ihres Herzens und des Geistes aufs schönste bewähren könnte.

Hauptmann gibt dieser Frau Agnes in der Regie-Anmerkung eine ausführlichere Charakteristik mit, als er sonst wohl pflegt; es heißt: „eine dreißigjährige junge Witwe; ihr hübsches Gesicht erscheint durch Leiden vergeistigt und hat den Ausdruck beruhigter Resignation und milder Heiterkeit; ihr Wesen ist sanft und angenehm". — Solch ausführliche Charakteristik verrät zuweilen die Unsicherheit eines Autors, der begründete Furcht hat, daß in den eigentlich dramatischen Elementen, in den Worten seiner Gestalt

das gewünschte Charakterbild nicht deutlich genug geworden sei. Aber für Hauptmann und für Agnes trifft dieser Verdacht nicht zu. Vielmehr entwickelt jeder Satz, den sie nun spricht, ihr so angekündigtes Wesen aufs sicherste und bietet der Menschendarstellungskunst die besten Einsatzpunkte.

Agnes wird uns zuerst im häuslichen Geschäft (mit dem Dienstmädchen den Tisch abräumend) sichtbar, und hausfräuliche Tüchtigkeit und Umsicht muß auch durchaus einen kräftigen Zug ihres Wesens bilden. Sie ist aus einem bürgerlichen Hause, aber sie ist mehr als eine „Hausfrau", sie ist eine Dame; sie hat das größte Feingefühl, den zartesten Takt, wenn sie leicht scherzend und doch mit respektvollem Ernst mit dem älteren Bruder über die Liebe des Jüngeren spricht oder der verängstigten kleinen Gertrud ihre schwesterliche Freundschaft anbietet. Sie ist dabei von einer Herzhaftigkeit, die uns beweist, daß ihr Bruder Adolf ihr scherzhaft unrecht tut, wenn er sie „eine furchtbar würdige Person" nennt, weil sie gegen seine ungraziöse Giraffen-Imitation leise protestiert. Sie hat nichts von der Zimperlichkeit jener Dame, die bei der bloßen Form stehen bleibt, sie ist vielmehr ein Mensch von selbständiger und freier Entfaltung des Herzens und des Geistes. Es ist noch viel gewisser ein bloßer Scherz, wenn Adolf behauptet, daß seine Schwester „einfach ein großer Schafskopf" sei. Jene Zärtlichkeit, gegen

deren sentimental stimmende Folgen Adolf damit protestieren will, ist doch für die kleine Gertrud in Wahrheit noch viel wichtiger und heilsamer, als sein zerstreuender Scherz, und Agnes ist mit ihrer mütterlichen Zärtlichkeit sicher die klügste und beste Hilfe für das kleine Mädchen. Aber darin hat Bruder Adolf wahrscheinlich recht, wenn er behauptet, daß Agnes gerade wie er und der kleine Bruder Max und alle Strählers ein „Dickschädel" wäre. Wie klar energisch und wie intelligent zugleich, wie zart, aber auch wie sicher führt sie das Gespräch, in dem sie beim Bruder Adolf für das Liebesrecht des erst neunzehnjährigen Max eintritt. Wieviel „Geschmack" und wieviel „individuelles Gepräge" und wieviel grade freie Menschlichkeit klingt nicht aus dem Satze, mit dem sie Adolf auf seinen Einwand, was die Eltern wohl dazu gesagt haben würden, antwortet:

„Sie würden die Sache nach ihrer Weise beurteilen. Sie würden so handeln, wie es nach ihrer Meinung für Maxens Wohl am besten wäre. Und ganz genau so will ich eben auch handeln."

Und wenn sie das Gespräch mit der Wendung schließt: „Wenn Du meinst, so sprich doch ein Machtwort, Du hast ja das Recht, Du bist ja der Vormund", so kommt, wie mir scheint, noch ein anderer Strählerscher Familienzug dabei zum Vorschein; denn diese Worte sind unbedingt mit einer liebenswürdigen Ironie zu sprechen! Diese aneinandergereihten Feier-

lichkeiten sind ihr nicht ernst, sie kennt den Bruder und seine innere Herzensgüte viel zu sehr; aber sie hat dasselbe Stückchen humoriger Ironie in ihrem Wesen, dieselbe Lust am Necken und gutmütigem Scherz, der bei dem ungebärdigen kleinen Max noch unter sentimentalischem Pathos schläft, aber das Wesen des prächtigen Adolf Strähler so ganz beherrscht. Es ist zu bemerken, daß sie in ihren Wendungen auch einen mäßigen Anteil an der burschikosen Ausdrucksweise des Bruders hat; sie sagt etwa, Gertrud habe „gar keinen Zug nach Thüringen" (zu ihren Verwandten) oder sie habe „vor den Großeltern 'ne heilige Scheu". Dieser kräftige, joviale Ton gibt einen letzten, erfrischenden Zug in das erquickend schöne Bild der Frau, die wahrhaftig keine zimperlich würdige Dame, sondern bei allem Takt und bei allem feinen Geschmack des Kulturmenschen ein Weib ist das mit Herz und Kopf frei und sicher die Welt ergreift. Die letzte Kunst der Menschendarstellerin aber wird es hier sein, dies helle Bild auf den dunklen Untergrund zu stellen, zart anzudeuten, wie diese Freiheit aus bitteren Kämpfen, diese Heiterkeit aus Leiden und mancher Resignation erwachsen ist. Einen unmittelbaren Ausdruck darf diese Vergangenheit nur einmal erhalten, wo Agnes vom Glück ihrer Ehe spricht, das schon in ihrem 21. Jahre durch den Tod des Mannes zerstört wurde. Aber gleichsam unterirdisch, als eine wehmütige Dämpfung muß

dieser Ton resignierter Haltung in all den zärtlichen und selbst in den kräftigen und lustigen Worten mitklingen, die Frau Agnes zu sprechen hat. Er muß, wie ein Gewürz die süße Speise, das ganze Strählersche Milieu vor Weichlichem, vor billiger Idealisierung bewahren.

So etwa sieht das Bild aus, das von Frau Agnes Wiesner, geborene Strähler, aus den ersten Szenen des dritten Aktes zu gewinnen ist. Dann kommt sie nur noch einmal, zu Ende des Stückes, in das neue Atelier, das ihr glückliches Brüderchen dem Kollegen Crampton mit dessen alten, aufgekauften Sachen so täuschend eingerichtet hat. Hier hat Agnes nur noch wenige Worte zu sprechen, aber wenn die Künstlerin in den voraufgehenden Szenen uns ihr Wesen schon ausreichend lebendig gemacht hat, so findet sie auch hier noch manche charakteristische und wirksame Situation: Etwa jenes liebenswürdig neckende Erstaunen bei der Nachricht von der Verlobung des kleinen Bruders oder die herzliche und geduldige und dabei damenhaft überlegene Haltung, in der wir sie uns denken müssen, wenn der Professor seine nervösen Grobheiten gegen sie sprudelt („Sie sind nicht besonders malerisch" usw.). Wenn sich dann Crampton aus dem Strudel von Ärger und Glück wieder zu einer höflichen Haltung zusammengefunden hat und sich an sie wendet, die wir uns als gütig schweigende Beobachterin denken müssen: „Und gnädige Frau —

Sie sagen kein Wörtchen?", so hat Agnes von allen Strählers das letzte, schlichte, kräftige, herzliche Wort: „Ich sage nur, daß ich mich herzlich freue." Wichtiger aber, als diese Worte muß der Eindruck sein, der in Haltung und Erscheinung während der ganzen Szene von Agnes ausgeht. Zwischen der heiteren Unruhe des beweglichen Adolf und dem unreifen Pathos des jungen Max muß sie klar, zuverlässig und gütig dastehen, die reinste Inkarnation jenes lichten Hauses, aus dem die Versöhnung in Cramptons verdüsterte Welt kommt. Diese Frau muß das Beste offenbaren, was Hauptmann den Frauen überhaupt zutraut, sie muß alle Heiterkeit und Sicherheit der Kultur, sie muß alle erlösende Kraft und Freiheit einer schönen Seele zeigen. — Die Schauspielerin, der dies gelingen soll, wird zugleich ein ganz starker und kluger Mensch sein müssen. Soviel hat es mit der „Nebenrolle" der Frau Agnes Wiesner auf sich.

V. ALBANIEN

DAS ist gewiß: in jedem andern Stück der Weltliteratur würde eine Gestalt, die eine so große psychologische Entwicklung, so starke dramatische Kampfszenen, so große rhetorische Wirkungen, so tiefe geistige Bedeutung hat wie der Herzog von Albanien zu den dringend begehrten Haupt- und Bombenrollen gehören. Aber diese Partie gehört dem unbestreitbar reichsten dramatischen Gedicht an, das die Bühne überhaupt besitzt. Ein Drama, für das kaum jemals ein Ensemble reich genug gewesen ist. Albanien bewegt sich zwischen Gestalten, von denen einige wirklich noch größer, noch umfassender sind, einige mehr äußerlich blendende Wirkungen besitzen und andere wieder durch eine bloße und schlechte Gewohnheit ihm vorgezogen zu werden pflegen. Und so spielt ihn niemand gern. Wenn wirklich einmal ein Künstler von großem Rang an diese Aufgabe geriete (aber ich habe das noch nicht erlebt),

so würde er sicher mißvergnügt und beleidigt sein und sich überlegen, wie viel besser er den Lear oder den Gloster, den Edgar oder den Edmund oder doch mindestens den Kent oder den Narren oder den feurigen Herzog Cornwall gespielt hätte. Dabei steht, wenn zwischen diesen größten Werken dramatischer Menschen-Gestaltung überhaupt rangiert werden darf, ganz außer Zweifel, daß dieser immer schlecht und meistens unlustig gespielte Herzog von Albanien an psychologischem Reichtum seinen geradlinig bösen Schwager von Cornwall weit übertrifft, und daß er in der dramatischen Architektur eine viel zentralere Rolle spielt als der Narr oder Kent. Die sind eine letzten Endes auch wegzudenkende Begleitmusik, er aber ist eine Gegenstimme, die den Sinn der Komposition entscheidend mitträgt. Die Praxis unserer Direktoren und Regisseure, den Herzog von Albanien bei den „Strichen" stark, bei der Besetzung schwach zu bedenken, ist deshalb aufs äußerste zu mißbilligen.

Es gehört zu jenen kleinen und verborgenen Genialitäten, durch deren Fülle uns Shakespeare bei jedem neuen Blick in jedes seiner Werke immer neu erschüttert, wie die Bedeutung des Albanien im „König Lear" schon äußerlich betont und markiert wird. Albanien spricht das letzte Wort in dieser riesigen Tragödie, diesem furchtbaren Untergang eines ganzen zügellosen Geschlechtes — und von

Albanien handelt das erste Wort, das in dieser Tragödie gesprochen wird. Und zwar ist es keine bedeutungslose Erwähnung:

„Ich dachte, der König sei dem Herzog von Albanien gewogener, als dem von Cornwall."

Mit diesen Worten eröffnet Kent das größte Werk dramatischer Poesie, und diese Worte sollen unseren Blick sofort auf die Gestalt richten, die ihm schließlich im Strudel des großen Untergangs ein fester Punkt, eine letzte Beruhigung sein wird. Daß Lear Albanien mehr liebt als den anderen Schwiegersohn, zeugt uns von vornherein für den Wert dieser Persönlichkeit, denn Lear ist zügellos und ungerecht in seinen Launen und Wallungen, aber wahrhaft königlich und gerecht in seinen eigentlichen Instinkten und Gesinnungen. Zugleich bringt diese Eröffnung einen bedeutenden Zug in die Charakteristik des Lear; seine Sympathie für Albanien ist nicht zu bezweifeln, aber königlicher Stolz, der sich auch wohl bis zu trotzigem Eigensinn verhärtet, wehrt ihm, diese Sympathie irgendwie zu zeigen; er macht nicht nur die Reichshälften bei der Teilung für beide Schwiegersöhne völlig gleich — bei der großen Thronrede tut er sich Zwang an und begrüßt den minder geliebten, von ihm mit Recht als weniger königlich geschätzten Cornwall zuerst:

„Sohn von Cornwall
Und Ihr, gleich sehr geliebter Sohn Albanien."

Daß er diese Reihenfolge mit Zwang wählt, und daß von der bekämpften Sympathie in den Worten für Albanien etwas durchblitzen muß, ist ein Zug, den ich nebenbei den Leardarstellern zur Beachtung empfehlen möchte. Es ist der gleiche Zug von stolzer Verhärtung gegen das eigene Gefühl, der sich gleich darauf in Cordelia, der Tochter ihres Vaters, zeigt, und der die ganze Tragödie ins Rollen bringt. Es ist eine tiefsinnige Bemerkung Beer-Hofmanns, daß Lear „drei undankbare Töchter" gehabt hat, denn dies Geschlecht ist im Guten wie im Bösen gleich maßlos, und gerade der maßlose Trotz der Guten ist es, aus dem das Unheil zuerst erfolgt.

Aber das nur nebenbei. Für unser Thema folgt aus der ersten Szene nur, daß Lear, der eben doch „jeder Zoll ein König" ist, Albanien offenbar als seinesgleichen empfindet. Denn sonst tritt der Herzog in dieser ganzen Szene nicht hervor. Daß er mit Cornwall zusammen dem rasenden Lear zum Schutze Kents in den Arm fällt (seine einzige Äußerung in dieser Szene), ist eine zu einfache, beinah physische Reaktion, um zu besonderer Charakteristik verwertet werden zu können. — Näher lernen wir Albanien erst kennen in der großen Szene vor dem Palast des Herzogs, nach der ersten Kränkung Lears durch Goneril. Wir sind Zeuge gewesen, wie die Tochter die herzlosen und berechneten Aufträge, den Vater zu vernachlässigen und zu kränken, an den

Haushofmeister gab; sie handelte über den Kopf des Gatten hinweg, dessen edlere Art von ihrer wilden Seele verachtet wird, und der Ritter, der zu Lear sagt, daß man auch beim Herzog ein Abnehmen der Höflichkeit bemerke, geht in seinem Diensteifer sicher zu weit. Denn als Albanien nun auftritt — die tötliche Kränkung ist schon geschehen, und Lear ist im Begriff aufzubrechen — da steht er vollkommen ratlos und verwirrt. Mit außerordentlicher Kunst ist es so gefügt, daß er erst eintritt, als es für jede Hilfe zu spät ist, und daß er auf seine besorgten und respektvollen Fragen, was denn eigentlich geschehen sei, nicht einmal eine Antwort erhält. Lear glaubt dem einstmals geschätzten Mann wohl, daß er schuldlos sei und nichts wisse: „Es kann wohl sein, Mylord" — aber dann rast die Empörung des Tiefbeleidigten ohne Aufenthalt und ohne jede weitere Erklärung fort, und schließlich läßt er den Albanien, der allmählich zu ahnen beginnt, was sich zugetragen hat, in großer Bestürzung zurück. Als Lear nach dem letzten wilden Racheschwur davonstürmt, wendet sich Goneril zuversichtlich an ihren Mann: „Habt Ihr's gehört, Mylord?" aber Albanien antwortet schwer beklommen:

„Bei meiner großen Liebe, Goneril,
Kann ich nicht so parteiisch sein. —"

Die kurze Szene, die mit diesen Worten anhebt, führt

meines Erachtens zu einer Ehetragödie, wie sie die Weltliteratur ergreifender überhaupt nicht kennt, und daß sie mit ganz schlichten, furchtbar einfachen, beinahe unterirdischen Zeichen geführt und einem noch größeren Komplex eingeordnet ist, das beeinträchtigt vielleicht ihren Ruhm, aber nicht ihren Wert. Der Schlüssel dieser Tragödie liegt in dem schon zitierten Worte des Albanien: „Bei meiner großen Liebe" — diese Worte dürfen nicht als eine landesübliche rhetorische Wendung gebracht werden, sie müssen von Leidenschaft gefüllt sein, ja, von Sinnlichkeit zittern — man muß fühlen, welche Gewalt dies teufelschöne, wildüppige Weib über den stilleren und edleren Mann hat, wie diese Liebe ihn schwach macht und sein reineres Urteil blendet, wie er sich gegen sein besseres Gefühl sträubt, das Unrecht der so geliebten Frau einzusehen. Und daneben die Frau, kalt hochmütig, den Mann, dessen edleres Selbst ihr zu erliegen droht, kaum als Mittel achtend. Hochmütig fährt sie ihm über den Mund schon vorher:

„Nicht kümmert Euch, die Ursach' zu erfahren", und jetzt, auf sein ernstes Bedenken: „Ich bitt' Euch, laßt das gut sein." Wir erleben das beklemmende Schauspiel, wie die schlechtere, aber mehr aktive Natur durch ihren verlockenden Reiz einen Edlen mit sich in Schuld und Schmach zu verstricken scheint. Fast hilflos wirkt Albanien bei all seiner

Vornehmheit am Schlusse dieser Szene, denn auch die bedenklichen Worte, mit denen er schließt:

„Gut, gut — der Ausgang"

sind zwar in der Komposition des Dichters vielbedeutend, rein psychologisch für den Herzog aber nur ein Zeichen schwankender Schwäche.

Goneril zieht davon zur Schwester und beide treiben gemeinsam den Vater in Nacht und Wahnsinn hinaus; gleichzeitig wird der Nebenlear, der schwache und leichtsinnige Gloster, von dem hitzigen Herzog von Cornwall geblendet, aber der Tyrann muß selbst sein Leben dabei lassen. — Während all dieser Zeit (mehr als zwei volle Akte lang) erfahren wir nichts vom Herzog von Albanien. Aber inzwischen ist die große Krise über ihn hereingebrochen. Die begangenen Greueltaten der Schwestern haben ihm doch die Augen geöffnet, er hat seine Leidenschaft für Goneril überwunden, seine innere Freiheit wiedergewonnen, und sein edler Sinn erwacht nun zu klarem Zorn. Der Dichter hat diesen schmerzvollen Übergang nicht unmittelbar dargestellt, aber der Haushofmeister, den Goneril nach ihrem Gatten fragt, schildert den Prozeß deutlich genug, freilich ohne ihn zu verstehen. „Wo ist dein Herr?" hat Goneril gefragt, und der Diener antwortet:

„Drin, gnädige Frau; doch ganz und gar verändert.
Ich sagt' ihm von dem Heer, das jüngst gelandet,

Da lächelt' er; ich sagt' ihm, daß ihr kämt;
Er rief: so schlimmer! als ich drauf berichtet
Von Glosters Hochverrat und seines Sohnes
Getreuem Dienst, da schalt er mich 'nen Dummkopf
Und sprach, daß ich verkehrt die Sache nähme;
Was ihm mißfallen sollte, scheint ihm lieb,
Was ihm gefallen, leid."

Die fühllosen Worte dieses Dieners wecken in uns lebhaft genug das Gefühl für das, was jetzt in dem Herzog vorging; wir spüren die tiefe Bitterkeit eines Menschen, der den Abgrund erkennt, an dem er gestanden hat, der hassen und verachten muß, was er liebte, und zugleich den Ingrimm des Mannes, der sich an eine Sache gebunden sieht, die er nicht für gerecht zu halten vermag. (Denn die Landesfeinde, die Franzosen, haben sich für Lear erhoben, und der englische Fürst muß ihnen wohl oder übel entgegentreten.) — Gonerils roher Sinn versteht aber den inneren Kampf ihres Mannes so wenig wie der blöde Bediente; gleich allen gewissenlos Kühnen hält sie jeden, der Bedenken hegt, einfach für einen Feigling — sie hat ihre Liebe ja auch schon dem Bastard Glosters zugewandt, dem Edmund, der verbrecherisch und kühn wie sie selbst ist. Und nun folgt die Abrechnung zwischen beiden Gatten. Eine Szene, die an wilder Gewalt es mit jeder Strindbergschen Ehedramatik aufnimmt, und die auch ganz so gespielt sein will; von ihr mit all der höhnischen Überlegen-

heit, die Herzenskälte verleiht, von ihm mit all dem leidenden Zorn, dem wilden Pathos, das enttäuschte Liebe eingibt. Unangemeldet und wortlos drohend tritt Albanien vor seine Gattin. Mit giftig herausforderndem Hohn begrüßt sie ihn: „Sonst war ich doch des Pfeifens wert!“ und Albanien antwortet mit einer Metapher, die für mein Gefühl stets zu den gewaltigsten, wildesten Wendungen der dramatischen Sprache überhaupt gehört hat:

„O Goneril,
Du bist des Staubs nicht wert, den Dir der Wind
Ins Antlitz weht.“

Wie ein Fanfarenstoß eröffnet dieser gigantische Ausdruck zorniger Verachtung das Gefecht, und nun kreuzen sich die Klingen. Goneril will in der alten hochmütigen Weise dem schwachen Gatten über den Mund fahren, aber der ist wirklich ein anderer; mit flammenden Wendungen von ungeheurem Pathos zermalmt er den Hohn der Frau, redet er sie gleichsam in den Boden. Die ganze angesammelte Entrüstung des Zuschauers reagiert der weise Dichter durch die Worte des Albanien ab. Aber zugleich wächst dieser Sprecher vor unserem Auge mächtig durch die Kraft seiner Worte, wächst der großen Repräsentationsrolle zu die ihm im letzten Akte bestimmt ist.

„Was tatet Ihr?
Tiger, nicht Töchter, was habt Ihr verübt!“

Vergebens bäumt sich Goneril mit all ihrem Hohn auf; das Temperament, das ihn einst bestrickte, zeigte ihm jetzt nur die ganze Ruchlosigkeit der Frau: „Die eigene Häßlichßeit ist nicht am Satan so grauenvoll wie am Weibe.“ Die Szene spitzt sich (gut Strindbergisch) in rasendem Tempo zu, bis zu wild losgerissenen Schmähworten — äußere Gewalttat scheint nicht mehr fern, als der Bote sie unterbricht, der Cornwalls Tod und das Nahen der Franzosen meldet. Albanien begrüßt die Rache des Himmels in dieser Botschaft, aber schwer bedrückt muß er nun doch gegen die Verfechter der gerechten Sache zu Felde ziehen.

Wir finden ihn bei Beginn der Entscheidungsschlacht wieder, und seine Ansprache, die skrupulös zwischen der ungerechten Sache seiner Verbündeten und der notwendigen Verteidigung des Vaterlandes zu unterscheiden sucht, zeigt uns die ganze innere Gewissenspein des Mannes. Seine durchaus gewissenlosen Verbündeten, die beiden Schwestern und ihr geliebter Edmund, haben für so viel moralische Sorgfalt nur Hohn. Gleich darauf erhält Albanien von dem verkleideten Edgar den Brief, der ihm beweist, daß Goneril mit Edmund Verrat und Mord gegen ihn geplant hat. Dadurch bekommt Albanien freie Hand. Er kann die schlechte Sache seiner Verbündeten endgültig von der seinen scheiden. Damit ist die letzte Schwäche von ihm gewichen. Nach der ge-

wonnenen Schlacht steht er nun in ganz sicherer königlicher Haltung da, gewillt zu sühnen, zu strafen, zu ordnen: ein durch Leiden hartgeschmiedeter Mann, der mit stählerner Energie jede Situation beherrscht. Die gemessene Überlegenheit, mit der er jetzt den verräterischen Edmund behandelt, die tödliche Kälte, mit der er den Verrat seiner Frau aufdeckt, zeigen die Gebärden eines echten Herrschers. Er ist sicher und klar in seinen Anordnungen, er ist herzlich und höflich in der Begrüßung seiner Getreuen (zu Kent: „die Zeit verstattet nicht Empfang, wie ihn die Sitte heischt") und zugleich von unbeirrbar harter Sachlichkeit („Edmund ist tot, Herr" — „Das ist hier Nebensache"). Wir sehen, daß aus inneren Gefahren, Kämpfen und Zweifeln ein echter König sich entfaltet hat, in dessen Händen das Szepter wohl geborgen ist. Wie wunderbar schön (für die Gesamtkomposition, aber auch für die spezielle Charakteristik Albaniens) ist es, wenn Albanien vor dem sterbenden Lear „zugunsten dieser greisen Majestät der Herrschermacht entsagen" will, und so die volle Sühne aller Frevel wenigstens im — freilich fruchtlosen — Willen vollzieht. Und wie schön sind, auch rein psychologisch betrachtet, die tiefbescheidenen Worte, mit denen Albanien sein Königsamt antritt und die große Tragödie beschließt:

„Dem Ältesten war das schwerste Los gegeben,
Wir Jüngeren werden nie so viel erleben."

In diesem großen Bilde des Niedergangs, wo so viele Linien hinabführen, gehört Albanien zu den wenigen emporweisenden, die unserm Gefühl die gleichgewichtige Harmonie verbürgen müssen. Er ist noch wichtiger als Edgar — fast um ebensoviel, als Lear wichtiger denn Gloster ist; denn er ist ja der junge König, der die Welt des alten Lear auf seinen Schultern weiterschleppen soll. Und ich kann auch nicht einsehen, daß er für einen Menschendarsteller, der nicht an der Oberfläche haftet, weniger reizvoll wäre als der Edgar. Der Sohn des Gloster bietet zwar in seinen Szenen des verstellten Wahnsinns und der bäuerlichen Verkleidung technisch hervorragend schwierige und reizvolle Aufgaben für den Schauspieler und fordert gewiß auch manch ergreifenden Herzenslaut, aber Albanien hat gegen den immer gleich edlen und verfolgten Edgar die größere und interessantere Entwicklung: seine edle Art ist in Gefahr, der Leidenschaft für eine bösartige Frau zu unterliegen, und er muß sich unter bitteren Kämpfen von ihr losringen, um ganz der zu werden, der er ist. Das will von einem echten Künstler verkörpert sein. Zugleich geben die beiden geschilderten ehelichen Szenen einem starken dramatischen Temperament und einer leidenschaftlichen Sprechkunst jede höchste Gelegenheit. — Den Herren Regisseuren und Direktoren aber sei zum Schluß gesagt, wie sehr sie sich dadurch schaden, daß ihnen die besten irgend

verfügbaren Kräfte für den Herzog von Albanien zu schade schienen. Immer wieder raten und versuchen sie vergeblich an der großen Schlußszene herum: die Unmasse der nacheinander hereinbrechenden Greuel, die Menge der Opfer, die schließlich die Szene bedeckt, das droht regelmäßig unsere Anschauung zu verwirren, unsere Aufnahmefähigkeit zu lähmen, unser Mitgefühl in Unbehagen zu wenden. Alle kleinen Künste des Arrangements haben bisher versagt. Aber ich weiß ein Mittel: Man stelle einen wirklich großen Schauspieler als Albanien mitten auf die Bühne, einen, der eine überlegene, wirklich königliche Natur hat, der sich geltend zu machen weiß, und man wird sehen, wie sich das ganze Antlitz der Szene ändert. Denn sie wird einen festen Mittelpunkt haben, auf dem unser Blick vertrauend und beruhigt verweilen kann. Albanien ist der Beherrscher der jungen Welt, die auf dem Grabe der alten erwächst, und nur wenn er so rein und groß dargestellt wird, wie er gedacht ist, wird eine volle harmonische Wirkung aufsteigen aus der Schlußszene dieser größten aller dramatischen Kompositionen.

VI. DIE ALTE PFARRERSWITWE

EINES der merkwürdigsten Werke, die die deutsche Bühne im Laufe des letzten Menschenalters zu mehr als flüchtigem Besitz erworben hat, ist zweifellos Björnsons „Über die Kraft". Mir scheint Björnstjerne Björnson als Theaterdichter mehr als irgendein anderer mit unserem Schiller verwandt, und mehr als irgendein anderes seiner Werke zeigen das gerade die beiden Teile des Schauspiels „Über die Kraft". Hier wie dort ein ungeheurer moralischer Impuls, der allerlei Stationen psychologischer und geistiger Gestaltung, die uns sonst unentbehrlich dünken, überspringt, sich aber ganz unmittelbar in theatralischen Szenen von einer solchen Wucht, von einer so überwältigenden Steigerung entlädt, daß jeder Widerspruch schweigt — zum mindesten, so lange wir im Theater sitzen. — Der zweite Teil hat es ja schon stofflich mit einem sehr wirksamen Material zu tun: Aus revolutionären Streikszenen,

Deputationen, stürmischen Generalversammlungen und einem Dynamit-Attentat sind starke Theaterwirkungen nicht eben schwer zu gewinnen. Aber der erste Teil, der ausschließlich davon handelt, daß ein Wunder der Krankenheilung erwartet wird und am Schluß mit tödtlichem Erfolg für den Wundertäter und sein Objekt eintritt, dieser Zweiakter scheint mir allerdings ein Wunder, ein nirgends in der Weltliteratur übertroffenes Wunder theatralischer Steigerungs- und Spannungskunst.

Hinterher kann man gerade gegen diesen ersten Teil allerlei sehr erhebliche Einwände machen: Man kann finden, daß er das ganze heikle Problem, das freilich für uns gar kein Problem des Wunders, sondern der Wundersucht ist, bedenklich trübt. Vielleicht ist wirklich noch eine moderne Versammlung von Bischöfen und Pfarrern zu denken, deren Christentum so heidnisch abergläubisch, so kindlich ungeistig ist, daß sie im Gegensatz zu der eigentlichen Größe ihrer Lehre die wundertätige Gottesmacht wo anders als im Menschengeiste selbst, und in einer Zerreißung der natürlichen Ordnung sucht? Aber der Dichter, der acht Generationen nach Spinoza, vier Menschenalter nach Kant der Sprecher eines Kulturvolkes sein will, müßte doch sein und unser Gefühl dann klar außerhalb dieser Debatte stellen; gewiß darf er unser Mitgefühl auch für das lebensgefährliche Rasen überlebter Wundersucht in An-

spruch nehmen — aber er darf diese, vielleicht sehr ehrlichen, aber sicherlich kulturell sehr zurückgebliebenen Gottsucher nicht als die stärksten oder gar die alleinigen Repräsentanten zeitgenössischer Religion hinstellen. Das Licht freieren Geistes müßte doch von irgend einer Seite in diese Finsternis fallen, wenn uns nicht beklemmende Zweifel aufsteigen sollen, ob denn der Dichter, der uns hier führt, auch selber über die seelenvolle Beschränktheit seiner Gestalten erhaben ist? Dieses Streben über die Kraft ist für die Tragik unserer Zeit gar nicht mehr repräsentativ, weil die geistige Aufklärungsarbeit von ein paar hundert Jahre für alle fortgeschrittenen Geister eine Möglichkeit bietet, tief religiöses Gefühl mit einem vollen Verzicht auf widernatürliche Wunder zu vereinen. Die Leute, die diesen Weg nicht zu gehen vermögen, sind für unser Gefühl deshalb mehr traurig Zurückgebliebene als tragisch Gezeichnete; sie können wohl (wie das Zola in „Lourdes“ oder Hauptmann in „Emanuel Quint“ mit den Talbrüdern getan hat) in einem romanhaft breiten Zusammenhang sozial-psychologisch ergreifend zusammengestellt werden, aber ihr Einzelschicksal ist für uns nicht dramatisch repräsentativ, nicht tragisch. So verweigert unser Gefühl dem unseelig-seeligen Sang und dem verzweifelten Bratt die letzte unbedingte Gefolgschaft — nachträglich!

Nachträglich! denn alle diese Einwände, die zu machen mir freilich im Interesse geistiger Sauberkeit sehr nötig scheint, kommen uns erst, wenn wir das Stück noch einmal lesen und überdenken. Auf der Bühne schlägt uns der Dichter in jedem Augenblick in seinen Bann. Die lyrische Wärme, mit der er sich der Seelennot seiner Gestalten hingibt, die unerhörte Kraft, mit der er die Spannung der Situation zu theatralischem Ausdruck bringt, täuscht uns über den tiefen Mangel der eigentlichen dramatischen Notwendigkeit ganz hinweg. Daß Pfarrer Sang und seine Frau eigentlich gar nicht sterben müssen, weil sie ja in einer Welt leben, deren beste Geister längst die Möglichkeit tiefster Frömmigkeit auch ohne Wunderglauben bewiesen haben, — das alles kommt uns nicht ins Bewußtsein, so lange wir im Theater sitzen. Denn hier erschafft Björnson eben eine Welt, wo religiöse Sehnsucht ohne ein Wunder sich nicht mehr ausleben kann, und wir werden in diese Welt hineingerissen, weil der Gemütsspannung der Personen bei uns allgemach eine immer wachsende theatralische Spannung auf den Ausgang des Wunderexperiments antwortet. Wie dieses Stück gebaut ist, das bleibt ein unübertreffliches Vorbild theatralischer Steigerungskunst. Zuerst die ganze ruhige Exposition das lange, lange, lange Gespräch der kranken Frau im Bett mit ihrer Schwester. Scheinbar langweilig? Nein! Wenn diese beiden Frauen gut gespielt

werden, so steigt aus ihren Reden, wie sie langsam Landschaft, Volk und Personen entwickeln, wie sie zum Wesen und schließlich zu den einzelnen Taten des Wunderpfarrers vordringen, eine mehr und mehr beklemmende, benebelnde, verführerische Stimmung auf. Dann kommt der Pfarrer und kündet das Wunder an, das er heute durch Gebetskraft an seiner Frau vollbringen werde, und umstrickt uns mit der kindlichen Sicherheit seines Wesens. Die erste Hemmung, die dann einsetzt, der Abfall der Kinder, auf deren Gebetshilfe er gerechnet hat, dient, wie es sich für ein rechtes Drama geziemt, nur zu einer neuen Steigerung, weil wir sehen, wie sicher und unberührbar der Instinkt dieses Mannes die Hemmung überwindet: nun erst recht fühlt er sich allein zur Tat aufgerufen und schreitet zum Gebet davon, uns in tiefster Erregung zurücklassend. Und nun kommt der erste, theatralisch ungeheure Aktschluß: die Kranke schläft ein, sowie die Glocke den Beginn des Gebetes verkündet, und der donnernde Bergsturz, der hart vor der Kirche abbiegt, vermag sie nicht zu erwecken. — Nach der Pause fängt erst ein Gespräch der beiden Geschwister unsere Stimmung wieder ein. Es wird uns noch erlaubt, mit ihnen zu schwanken und zu zweifeln, aber schon zieht uns der Bericht von der draußen harrenden, betenden, gläubigen Menge wiederum in die Stimmung ängstlicher Miterwartung. Dann, nachdem das erste un-

heimliche Auftreten Bratts unsere Erregung noch einmal angefeuert hat, kommt mit außerordentlicher Klugheit ein Rückschlag: das groteske Auftreten der weltlich skeptischen und sehr hungrigen geistlichen Herren. Wiederum dient diese Hemmung nur, um einen desto stärkeren neuen Anlauf zu ermöglichen. Nach den Reden der Skeptischen und Lauen werden wir über die Bekenntnisreden Kroyers und Bratts, mit immer wachsender Gewalt, bis an die Schwelle des Wunders heraufgeführt. Zwischen Kroyer und Bratt aber ist noch eine mächtige, völlig atembeklemmende Verstärkung gesetzt: ein früheres Wunder des Pfarrers Sang wird uns sozusagen leibhaftig, als stärkstes Versprechen vorgeführt: das ist die alte Pfarrerswitwe.

Ihr Auftreten nimmt unserm Bewußtsein den letzten Widerstand gegen die Möglichkeit des Wunders, entscheidet unsere Hingerissenheit in den Gefühlstumult des Stücks und macht es uns möglich, mit der wilden Forderung des Gottsuchers Bratt zu empfinden. Diese dem Umfang nach geringe Rolle steht deshalb an einer für die Wirkung des Stückes geradezu entscheidenden Stelle; wie sie gespielt wird, ist für die Entwicklung der Stimmung in diesem stärksten aller Theaterakte von großer Bedeutung, und es verlohnt sich deshalb, über die Grundlagen und die Darstellungsmöglichkeiten der Gestalt nachzudenken.

Wie alles in diesem Stück, ist auch das Auftreten der alten Pfarrerswitwe auf das sorgsamste und geschickteste vorbereitet. Gleich in der ersten Szene erzählt Clara Sang ihrer Schwester von dieser Wundertat ihres Bruders:

„Hier ist eine Pfarrerswitwe, — ja die mußt du
„sehen! Sie wohnt hier ganz in der Nähe. Sie
„ist das Ehrwürdigste, was man sich vorstellen
„kann! — Sie war 15 Jahre lang lahm gewesen,
„als Sang hierher kam; das sind jetzt 25 Jahre
„her. Jetzt geht sie jeden Sonntag zur Kirche!
„Und sie ist bald hundert Jahre alt."

Der Dichter begnügt sich aber mit dieser Orientierung nicht, Kroyer muß in seiner Rede unmittelbar vor dem Auftreten der Alten noch einmal ihren Fall erwähnen, und er verkündet und erklärt dann auch ihr Kommen. Er tut das mit Worten, die sehr wichtige Hinweise für die Darstellerin der Rolle enthalten:

„Sie kommen vielleicht hier herein. Sie kommen
„gerade auf das Haus zu, es geht freilich nur
„langsam. Die Alte will sehen, sie will die sehen,
„die selbst der Bergsturz nicht erweckte. Aber
„schaut die Alte an! Sprecht mit ihr! Sprecht
„mit dem Mädchen, das ihr folgt. Ihr werdet
„eine Antwort erhalten, so zuverlässig und klar
„wie ihr ganzes Aussehen."

Dann, nachdem Kroyer erschöpft zusammengebrochen ist, erscheint nun die Greisin selber.

Alle Darstellerinnen, die ich bisher gesehen habe, litten schon beim Auftreten an demselben Fehler; ein falscher und bequemer Naturalismus betont statt des Ehrwürdigen und Wunderbaren lediglich das Hundertjährige. Es ist ja nicht schwer und tut immer irgend eine Wirkung, wenn man trippelnd, schlotternd, hustend, gebückt und verrunzelt einherwankt. Nur ist diese Wirkung ganz und gar nicht die, die die Dichtung an dieser Stelle braucht, denn das Wunder wird uns ja nicht dadurch ergreifend, daß hier ein ganz erbärmliches Stückchen Leben fortvegetiert, dem man eigentlich lieber den Tod gönnen würde. Der Ton liegt ja ganz und gar darauf, daß diese Hundertjährige noch l e b t, als ein wacher, genußfähiger, mithandelnder Mensch. Wenn sie auch „nur langsam" geht und geführt wird, so kommt sie doch in klarer, sicherer Willensregung, das Wunder zu sehen, und Kroyer erwartet von ihr eine Antwort „so zuverlässig und klar, wie ihr ganzes Aussehen". Keineswegs also darf das Greisenhaft-Verhutzelte den Eindruck dieser Gestalt bestimmen; mögen weiße Haare, leicht gebeugte Haltung, langsamer Gang das Alter andeuten — wichtiger ist, daß ein leuchtendes Auge, eine klare Stirn, eine sichere Bewegung der Gestalt dieser wunderbar Geheilten Größe und Eindruckskraft sichern. Und so

müssen nun auch die Worte der Frau, wenn sie zu sprechen anhebt, kein seniles Gebrabbel sein. Es ist durchaus unstatthaft, hier mit stotternden Zwischenlauten greisenhafte Verblödung malen zu wollen. Der Dichter läßt sie einige Worte wiederholen, und das genügt vollkommen, um die schwere Zunge einer Alten auszudrücken; im übrigen aber handelt es sich nicht darum, körperliche Gebrechlichkeit, sondern seelische Kraft zu malen. Die Worte, die sie spricht, gehen ja auch trotz aller Stockungen und Wiederholungen immer ganz klar und sicher zum Ziel, ohne sich zu verwirren oder abzuschweifen. Und die Pantomime, die der Dichter nun vorschreibt, ist von einer zitternden Greisin ohne Lächerlichkeit gar nicht auszuführen:

„Sie steht jetzt so, daß sie hineinblicken kann.
„Dann verneigt sie sich. Darauf streckt sie
„unter heftiger Verzückung die beiden Hände
„empor. Dann schaut sie wieder hinein und
„verneigt sich abermals, wendet sich dann ab
„und geht zurück."

Dieses Spiel ist natürlich der wichtigste Teil der ganzen Rolle, und ich glaube, daß eine starke Künstlerin hier Gelegenheit hätte, alle Kräfte alter und neuer Menschendarstellungskunst spielen zu lassen. Denn der Grund für diesen ekstatischen Ausbruch muß natürlich mit den Mitteln moderner nervöser

Psychologie gelegt werden. Wir müssen sehen, wie ein Schauer die Gestalt durchläuft, wie unter einem neu eintretenden Gefühlsstrom der Blick sich weitet, die Mienen sich spannen, jede Muskel erbebt und sich zu neuer Haltung strafft. Aber nun im weiteren Verlauf müssen wir mehr sehen als einen Nervenkrampf; auf diesem psychologischen Wege muß etwas erreicht werden, das die ganze Größe und Schönheit des alten Stiles besitzt, monumentale Haltung einer Prophetin, einer entrückten und geweihten Priesterin muß gefunden und eine lange, für Bühnenmaße sehr lange Zeit hindurch festgehalten werden. Es ist das Mienenspiel, es ist die Gebärde dieser Frau in diesem Augenblick, die den Sieg des Dichters entscheiden, uns völlig in das Reich des möglichen Wunders hinüberreißen müssen. — Und nun ist nötig, daß wir die Pfarrerswittwe nicht nur sagen hören, wie das Wunder sie erleuchtet hat, sondern, daß wir's spüren: schon bei ihrem Auftreten muß sie ganz etwas anderes sein als eine Mitleid erregende Ruine, aber nun vollends muß alles an ihr Hoheit und Weihe sein, nicht gemurmelt und gezittert dürfen die Worte jetzt kommen, sondern, wenn die Stimme auch dünn und schwach bleiben muß, jeder Ton muß klar und rein aushallen; keinerlei akustische Häßlichkeit darf uns in diesem Augenblick, da der Leib für diese Frau wirklich überwunden ist, an das Irdisch-Gebrechliche gemahnen. Daß sie „ganz allein" war, „keiner außer

mir", das muß sie nicht nur sagen, das müssen wir fühlen. Denn die Kunst der Darstellerin darf sich ja nicht darauf richten, uns zu erinnern, daß das im physischen Sinne ein Irrtum und das Ganze eine interessante Nervenstörung ist; vielmehr handelt es sich darum, daß wir fühlen, daß dies Alleinsein einer seelischen W a h r h e i t entspricht, daß diese Frau wirklich entrückt und mit ihrem Gott allein war. Deshalb dürfen auch diese letzten Worte nicht etwa mit dem psychologischen Ausdruck der Verwirrtheit gespielt werden, sondern müssen durch alle Schranken des greisenhaften Leibes hindurch eine starke, klargerichtete Seelenkraft verraten. Etwas Heiliges muß in Erscheinung und Haltung, etwas Mystisch-Musikalisches im Ton der Gestalt sein — dann wird die alte Pfarrerswitwe die Einstimmungsmacht dieses außerordentlichen Theaterstücks auf die letzte Höhe führen, und wird zugleich in unserer Erinnerung selbst als ein unvergeßliches Bild zurückbleiben.

VII. HALDEN

BEI der vorigen Betrachtung sprach ich davon, welch ein eminentes Theaterstück der zweite Teil von Björnsons „Über unsere Kraft“ sei. Das ganze Stück ist ja auf Kampf gestellt, und der Kampf der streikenden Arbeiter und der mächtigen Unternehmer nimmt hier so packende theatralisch wuchtige Gestalt an, wie nur je eine Ritterschlacht oder eine aufregende Kriminalaffäre auf der Bühne gewinnen können. Im ersten Akt die aufgewühlte „Hölle“ der Streikenden, die hinreißende Rede des nun zur Erde gekommenen Gottsuchers Bratt und in dem Gespräch zwischen Bratt und Elias, das dunkle Heraufdämmern einer Katastrophe; dann im zweiten Akt der Zusammenstoß des Industriefürsten Holger mit der Arbeiterdeputation und in den Gesprächen zwischen Rahel Elias und Bratt immer stärker anschwellend die Angst der herannahenden Katastrophe schließlich der dritte Akt — vielleicht der unwider-

stehlichste Theaterakt der ganzen Bühnenliteratur: das kämpfend bewegte Parlament der Industriellen und der genial gesteigerte Einbruch der Verderbens — Elias als Diener eröffnet den Versammelten daß sie abgeschnitten und unterminiert sind und der Aktschluß sprengt das Schloß in die Luft. Der vierte Akt ist in jedem Sinne schwächer, geistig wie theatralisch ein etwas matter und bequemer lyrischer Abklang, der nur durch die Weiterführung der in den Kampfakten entwickelten Charaktere noch einiges Interesse behält.

Die Führer in diesem theatralisch wundervoll gemeisterten Streit sind denn auch sehr beliebte und begehrte Rollen: Der wirklich großzügige Fabrikherr Holger, der die Herrenmoral nicht nur im Munde führt, sondern sie in jeder Bewegung und Haltung bewährt, und auch in der Verzweiflung der Katastrophe die Ruhe eines Feldherrn wahrt — Elias, der Sohn des Wunderpfarrers, der erst sein Vermögen einsetzt und dann sein Leben, um den Minenschuß zu ermöglichen, der das Wunder der sozialen Befreiung bringen soll — Bratt, der Rufer im Streit, der über den entsetzlichen Ausgang seines Unternehmens in Wahnsinn versinkt.

Alle diese so dankbar herausgearbeiteten Gestalten kreisen aber, wie die ganze Handlung des Stückes, um jenes große Attentat, dessen Urheber doch keiner von ihnen, weder geistig noch technisch, ist. Auch

Elias ist ja, wie wir immer wieder hören, nur verführt nur getrieben — eine stärkere Kraft hat sich seiner leichtgläubigen Seele bemächtigt. Wer ist der unheimliche Mensch, der alles Leben hier in der Hand hält und vernichtet? Er steht auf der Szene, aber er ist mit bewußter Kunst in den Schatten gerückt und gilt meist als eine wenig interessante „Nebenrolle". Dennoch ist der eigentliche Beweger dieses ganzen Dramas kein anderer als der Ingenieur, der Baumeister H a l d e n.

Vielleicht ist an diesem glänzenden Theaterstück nichts bewundernswerter, als das Halbdunkel, in dem diese Gestalt gehalten ist. Immer wieder werden wir in Andeutungen auf ihr Wesen und ihre Bedeutung zugeführt, und niemals, selbst zuletzt nicht, erhalten wir völlige Klarheit. Das unheimlich Spannende der Figur wird so immer neu erregt und immer mehr gesteigert. Eines freilich erfahren wir — ganz spät — mit völliger Gewißheit: Halden ist es, der die Mine gelegt hat, der die Fabrikanten in die Luft sprengt. Als Elias nämlich am Ende des dritten Aktes den Versammelten den Untergang ankündigt, stellt Holger die Frage: „Wer hat die Sache geleitet?" und Elias antwortet: „Der, der die Leitung gelegt hat". — Wir werden noch sehen, daß diese Replik auch einen symbolischen Unterton hat, hier hat sie zunächst eine praktische Bedeutung, sie klärt uns in soweit endgültig über Halden auf, als er, der, wie wir gehört

haben, dies Schloß erbaute, es auch ist, der es nun vernichtet. Er ist also der Geheimnisvolle, der über Elias solche Macht gewann, der die nihilistische Idee der Zerstörung, der Widergeburt durch den Tod in das Hirn des Verzweifelten warf. — Aber es sind noch mehr Geheimnisse, die diesen Halden umgeben; und wenn alles, was ihn angeht, nur in Andeutung gehalten ist, wenn jeder Zug hier nur mit dünnstem Stift leise und schleierhaft fein aufgetragen ist, so steht doch kein Zug umsonst, und alles, was diesen Mann betrifft, ist aufs tiefste berechnet.

Das fängt an mit dem Namen; es ist, wie ich noch begründen will, keineswegs zufällig, daß der Name H a l d e n so stark an den seines Brotherrn, des mächtigen H o l g e r, anklingt. Es ist auch keineswegs gleichgültig, welches das erste Wort ist, das zu Halden gesprochen wird: Holger spricht von den Kellergewölben — jene verhängnisvollen Gänge unter dem Fundament der Bauten, mit denen Halden so gut Bescheid weiß. Es folgt dann ein Gespräch zwischen Holger und Halden, in dem von Rahel, der Schwester des Elias, der Freundin des Holger, der liebevollen Herrin des Hospitals, die Rede ist, für die der Fabrikherr eben durch Halden Park und Haus einrichten ließ. Und am Ende des Gesprächs zeigt eine versteckte aber scharfe Wendung, daß Halden seine nähere Beziehung zu Rahel verbirgt, und daß Holger eifersüchtig und argwöhnisch gegen ihn ist. — Es

kommt dann die Arbeiterdeputation mit dem blinden Anders, den Holgers entfernt sehen will, weil er nicht zu seinen Arbeitern gehört, und Halden bemüht sich, den zeternden Alten zu entfernen. Daß dem Blinden die Stimme des Ingenieurs sogleich merkwürdig bekannt vorkommt, ist ein Zug, der unser Gefühl für das Rätselhafte dieses Mannes steigern soll, und der auch dann noch wirksam bleibt, wenn nachher erklärt wird, der Halden sei ja unter den Arbeitern bekannt, und zwar „als ein braver Mann" bekannt. Die kurze Szene, in der Halden den Alten hinausbringt, darf nicht im Ton sentimentaler Menschenfreundlichkeit gespielt werden; die herzlichen Worte, die er spricht, müssen vielmehr zunächst als die lebenskluge Art erscheinen, in der ein Beamter den Willen seines anwesenden Vorgesetzten geräuschlos zu verwirklichen trachtet. Nur ganz flüchtig darf vielleicht unter dieser für Holger berechneten Außenseite ein reicheres Gefühl aufzucken, — das aber keineswegs weich und mitleidig, sondern eher finster und drohend sein muß. Nur zu einem Ton, einer einzigen Gebärde vielleicht hat der Schauspieler hier Zeit, aber die muß er bringen. — Halden kommt dann ins Zimmer zurück in dem Moment, in dem einer der Arbeiter erregt ausruft:

„Diese großen Herren haben so viele Söhne drüben in Amerika, von denen sie nicht gekannt sein wollen.

Von denen kommt keiner her und lehrt sie, was Ehre ist!" — — Auch dieses Zusammentreffen ist sehr bedeutend, was ich für den Regisseur, der bei Herausarbeitung der Situation das beachten sollte, hier anmerken, aber erst später erklären will. — Dann folgt ein kurzes Gespräch zwischen Holger und Halden, das wiederum sehr wichtig ist: Holger sagt, der Arbeiter, der auf ihn losgegangen sei, imponiere ihm, der habe gewiß Herrenblut in den Adern, von irgendeiner unvorsichtigen Kreuzung her. Hierzu bemerkt Halden die zwei Worte: „Ja! unvorsichtig!" und Björnson fügt hier einmal ausdrücklich hinzu, daß er diese Worte bedeutungsvoll sagt. Diesen Moment merke sich nun wieder der Schauspieler an, es ist einer der stärksten, der verräterischsten Momente in der ganzen Rolle, aber zu erklären erst aus dem Wesen Haldens heraus, wie wir es am Schluß verstehen werden. — Halden spielt dann auch im Gespräch zwischen Rahel und Holger eine Rolle. Er hat das kunstvolle Dokument von Holgers Schenkung an Rahel ausgeführt. — „Natürlich" sagt Holger —, teils um anzudeuten, daß bei ihm ohne diesen allgeschickten Zeichner, Techniker, Ingenieur nichts geht, teils um mit einer gewissen Eifersucht zu betonen, daß sich Halden nichts entgehen läßt, was auf Rahel Bezug hat. Das Gespräch lenkt sich dann auf das Schloß, in dem das große Bankett der Industriellen abgehalten

werden soll; wir erfahren, daß Halden der Erbauer des Schlosses ist, und Rahel bittet den Fabrikanten die Arbeiterschaft doch nicht durch eine Illumination dieses Prunkbaues zu provozieren. Als Holger nun an einem schönen Wandgemälde den glänzenden Effekt solcher Illumination aufweist und Rahel doch bei ihrer Mißbilligung bleibt, befiehlt Holger gekränkt, daß das Bild fortgeschafft werde. Halden „nickt verständnisvoll", aber wir müssen uns etwas seltsam Zögerndes, Gespanntes in seiner Haltung denken, denn Holger erneuert in heftigem Tone seinen Befehl, und als Halden nun geht, ruft er aus: „Der Mann ist mir ein Rätsel!" Und nun folgt die einzige Stelle im ganzen Schauspiel, in der über Halden gesprochen wird.

Zweierlei wird jetzt ganz deutlich: Halden verehrt Rahel, er hat ihr unentgeltlich das Hospital erbaut, und Holger ist eifersüchtig auf ihn; und zweitens erfahren wir, daß Halden mit Elias in Beziehung steht, denn Rahel erhielt das Angebot des Architekten durch ihren Bruder. Darüber hinaus erfahren wir nur, daß Halden ein verschlossener Mensch ist, von dessem Leben und Umgang man nichts weiß — und freilich noch etwas sehr Wichtiges: Halden hat sich in Amerika emporgearbeitet, — er kommt aus eben diesem Amerika, von dem der erzürnte Arbeiter vorhin gesprochen hat.

In den folgenden Szenen ist von Halden nicht mehr die Rede, wenigstens nicht mehr direkt. Aber daß er es ist, dessen Einfluß Rahel in ihrem Bruder spürt, daß er es ist, den Bratts Wort trifft, wenn er, an Elias verzweifelnd, ausruft: „Irgend jemand hat ihn mir genommen" — das beginnen wir nun allmählich zu ahnen.

Der große Katastrophenakt bringt Halden, der die Mine ja von außen entzünden muß, nicht auf die Bühne, aber es fällt jenes entscheidende Wort des Elias, durch das wir endgültig erfahren, daß Halden der Urheber des Attentats ist. (Der Dichter scheint vergessen zu haben, daß auch Holger, der ja als einziger das Attentat überlebt, es erfahren hat; wenigstens bringt der letzte Akt keinerlei Andeutung, wie Holger sich mit dieser Wissenschaft abfindet, und weshalb er von ihr keinerlei Gebrauch macht. Man könnte darüber manches vermuten, wie sich zeigen wird; aber der Dichter hat nichts angedeutet.) — — Aber der vierte Akt soll uns doch noch einen entscheidenden Schritt weiter bringen bezüglich dieses geheimnisvollen Mannes. Die Szene setzt ja ein mit einem Gespräch zwischen Rahel und Halden, und der Dichter bemerkt: „Halden lehnt sich häufig an einen Baum, setzt sich wohl auch eine Weile". Das kann wohl nichts anderes heißen, als daß dieser starke, verschlossene Mann nun doch von seiner ungeheuerlichen Tat erschöpft und schwankend ge-

worden ist. Und die ergreifende Klage und Anklage Rahels wider den Wahnsinn, der durch Zerstörung statt durch Liebe meint heilen zu können, erschüttern ihn mehr und mehr. Halden verbirgt sich, als der gelähmte Holger in seinem Fahrstuhl vorüberkommt, aber dann tritt er wieder vor, und mit einer Feierlichkeit, die im realistischen Stile dieses Stückes ungeheuer viel bedeuten will, kniet er vor Rahel nieder und hebt die gefalteten Hände zu ihr empor. Er bekennt sich überwunden, er bekennt seinen Irrtum und das Recht ihrer Liebesmacht. Aber man hört den wahnsinnigen Bratt herankommen, Halden entweicht, und nun geschieht die letzte, tiefste Enthüllung: Der Wahnsinn erkennt, was keine Vernunft erkannte, mit einer plötzlichen Hellsicht fragt Bratt: „Stand nicht eben Herr Holger junior hier?" Ganz betroffen muß Rahel antworten: „Holger junior? Halden? Wahrhaftig! — Sie sind einander ähnlich! Holger junior sagen Sie?" — Gleich darauf bestätigt sich uns die Zuverlässigkeit von Bratts Vision dadurch, daß er Halden zum Entsetzen Rahels auch als den Mann der „elektrischen Leitung" bezeichnet, als den, der dem Elias die Waffe der Zerstörung in die Hand gedrückt hat.

Das eine wußten wir schon, aber das wichtigste ist nun doch das andere, was wir hier erfahren: ich behaupte auf Grund der angeführten Stellen mit völliger Sicherheit: Halden ist der natür-

liche Sohn des Holger. Aber sein Vater kennt ihn nicht; er ist einer von jenen Söhnen, „die die großen Herren drüben in Amerika haben, und von denen sie nicht gekannt sein wollen." Aber dieser Sohn „kommt her und lehrt sie, was Ehre ist", denn Halden weiß, wer sein Vater ist. — Sehr „bedeutungsvoll" bestätigt er, daß es unvorsichtig ist, Herrenblut fortleben zu lassen bei den Unterdrückten, den Entrechteten, den Proletariern. Denn dem eigentlich Besitzenden, dem Kapitalisten gegenüber ist auch der Künstler, der Gelehrte, der Techniker, der Architekt nur ein Proletarier, ein Eigentums- und Machtloser. Das aber ist der tiefe Sinn des hier konstruierten Verhältnisses, daß sich der Geist, die Erfindung, die Technik, die Reichtum und Unternehmerlust hervorgebracht haben, schließlich gegen ihre Herren wenden und furchtbare Waffen in der Hand der Entrechteten werden können. Der die „Leitung gelegt hat" — der leitet auch die Sache der Zerstörung.

Nach alledem ist wohl klar, daß dieser Halden im Gefüge des Dramas eine höchst hauptsächliche Hauptfigur und für die Bühne eine sehr schwierige und interessante Rolle bedeutet. — Er muß das unheimlich Verhaltene, scheinbar interesselos Ruhige und doch Lauernde haben, was den nihilistischen Naturen eignet, den unbeweglich furchtbaren Zerstörern, wie sie in russischen Romanen, aber auch bei Zola vor-

gezeichnet sind. Man muß an Souvarine denken, den beängstigend stillen Mann in „Germinal", der fein, blond und still seine Zigaretten raucht und seine Katze streichelt, der fast nie mitspricht, und der es doch schließlich ist, der das ganze riesige Bergwerk zerstört, der diesen Menschenfressenden Moloch vernichtet. Aber Halden ist doch noch etwas anderes und noch mehr als solch ein gefährlicher Stiller. Er ist kein bloßer Fantast, der Dynamit in die Welt träumt, er ist ein bedeutender Architekt und Ingenieur, die rechte Hand des mächtigsten Mannes im Lande, er hat ja Herrenblut in den Adern — er ist ja Holgers Sohn. Der Schauspieler muß unbedingt schon in der Maske diese Ähnlichkeit mit dem Vater andeuten. Selbstverständlich muß der Unterschied zwischen einem Dreißigjährigen und einem annähernden Sechziger gewahrt bleiben; selbstverständlich darf die Ähnlichkeit auch nicht so weit gehen, daß sie uns vom ersten Augenblick keinen Zweifel über das Verhältnis der beiden mehr läßt. Aber vorhanden muß sie sein und nicht nur äußerlich. Es müssen gewisse Gesten und Töne Holgers gefunden werden, scharfe, sichere, befehlshaberische Herrentöne, die auch bei Halden aufblitzen, und die zeigen, was für eine gefährliche Waffe der Alte in dem Jungen gegen sich selbst geschmiedet hat. Freilich, was bei Holger königlich sicher und offenherzig herauskommt, ist bei dem Sohn einer proletarischen Mutter verdeckt

unter einer devoten Haltung; er kann gegen Holger einen beinahe servilen Ton, gegen Rahel eine fast knabenhafte Unsicherheit haben. Er ist eben ein Mischling und durch die ererbte Demut und Schwäche seiner proletarischen Blutshälfte glimmt der Herrensinn, der bei Holger als eine prachtvolle Flamme herausschlägt, nur wie eine dunkle, unheimliche Drohung. Es sind nur ein paar Momente, in denen dieser entscheidende Ton anzubringen sein wird, aber wenn er auf Holgers Bemerkung von den unvorsichtigen Kreuzungen zwischen Herren- und Sklavenblut bedeutungsvoll antwortet: „Ja, unvorsichtig", das ist solch ein Augenblick. Auch, wenn er zu dem zeternden Alten aus der Arbeiterdeputation, der schwört, in Holgers Hause nichts essen zu wollen, sagt: „Ich will dir von dem Meinen geben", ist wohl Gelegenheit, diese Worte durch einen Ton verheißungsvoller Drohung symbolisch aufzuweiten. Er ist ja der Mann, der es vermag, das, was das Kapital geschaffen hat, in Nahrung für den Arbeiter umzuschaffen — er, der Techniker, der Waffenschmied des großen Industrieheeres. — Und wenn Holger ihn auffordert, jenes Bild der illuminierten Burg zu entfernen, und Halden nach Björnsons Angabe „verständnisvoll nickt", so kann in dieser Gebärde wiederum eine verhaltene Drohung liegen, die dem Augenblick tiefere Bedeutung gibt. So, gleichsam von einem unterirdischen Donner begleitet, müssen

Worte und Bewegungen dieser Gestalt einherkommen.

Aber der Schauspieler hat nicht nur diesen hintergründigen, versteckt großartigen Ton zu fassen und festzuhalten, die Gestalt hat auch eine Entwicklung, und jene Szene im letzten Akt, da Haldens finstere Zerstörertheorie, sein Glauben, das Leben sei durch den Tod zu wecken, zerbricht, und er sich vor der Liebeslehre der Rahel beugt, diese Szene bietet eine schauspielerisch große und schwierige Aufgabe. Um so größer und schwieriger, als der Gestalt auch in dieser Szene nur wenige Worte gegeben sind, und der Ausdruck während der langen Reden der Rahel also wesentlich auf das pantomimische angewiesen ist. Wenn aber jenes plötzliche In-die-Knie-Sinken und die Worte: „Sie haben recht, und ich beuge mich vor Ihnen", nicht verblüffend oder gar grotesk, das heißt aus dem Stil fallend, unmotiviert pathetisch wirken sollen — dann muß ein außerordentlich lebhaftes und überzeugendes Spiel vorangegangen sein. Und wenn dann der Schauspieler in der niederfallenden Bewegung unwillkürlichste Leidenschaft, im Ton die reinste, schmerzvollste Erregung zu geben vermag, dann wird uns das Pathos der Stelle sehr natürlich erscheinen, natürlich als Ausdruck eines wahrhaft tragischen Augenblicks: Der Augenblick, in dem eine starke Natur sich besiegt erklärt, in dem eine finster verschlossene Leidenschaft sich demütig auflösen muß im Licht der Liebe.

Dieser Halden kommt nur etwa dreißigmal mit meist ganz kurzen Repliken zu Worte, aber er ist nur ein um so stärkerer Beweis, wie wenig die Quantität entscheidet. Die Gestaltung dieser Rolle ist nicht nur für den Sinn, sondern auch für die Stimmungskraft des ganzen Schauspiels von höchster Bedeutung, und dem Schauspieler sind hier darstellerische Schwierigkeiten geboten, in deren Überwindung er sich wahrhaft als Meister zeigen kann.

VIII. ELEONORE VON ENGLAND

KÖNIGINNEN gelten im allgemeinen nicht als Nebenrollen. Etwas von dem ganz naiven Gefühl des Publikums haftet auch den Schauspielern an: Der König auf der Bühne ist ein vornehmer Mann, und es ist folglich auch auf alle Fälle eine Ehre, ihn zu spielen. Aber schließlich gibt es andere Faktoren, die mächtiger sind als solche Vorurteile; ein ebenso naives Vorurteil kann sich dagegen erheben: Man spielt nicht gern unsympathische Menschen, auch wenn sie Könige sind; denn das harmlosere Publikum überträgt erfahrungsgemäß seine Antipathien von der Figur auf den Darsteller. Unsympathisch heißt übrigens nicht böse; im Gegenteil, der eigentliche Bösewicht gewinnt durch Interesse mindestens soviel wie er durch moralische Sympathie verliert. Aber die Gerechten, die tugendhaft jedoch unleidlich sind, die blutlos Kaltherzigen, die schon von Natur jedem richtigen Schauspieler fernliegen müßten — die spielt man nicht gern. Besonders nicht, wenn man sie ernst

nehmen muß, nicht temperamentvoll karrikieren darf, und — wenn verlockendere Rollen im Stück sind. All diese unglücklichen Eigenschaften kommen zusammen, um die Königin Eleonore von England trotz ihrer Monarchenwürde herzlich unbegehrt zu machen.

„Die Jüdin von Toledo" hat zwei weibliche Rollen, die man der steifen Königin weit vorzieht. Vor allem die Jüdin selber ist jetzt, seit der Salome-Mode, hoch im Kurs; eine gänzlich ungezügelte Sinnlichkeit, ein „dämonisches" und dabei kindlich unschuldiges Temperament zu verkörpern, das ist heute für die allerjüngsten Theater-Aspirantinnen höchstes Ziel des Ehrgeizes. Rahel ist viel beliebter als Gretchen! Aber, wenn man schon nach Veranlagung, Alter oder Statur die Rahel nicht gut spielen kann, so wünscht man sich doch noch viel eher als diese Königin die Esther, die eine so energische, kluge und beherzte Person ist, und am Schluß eine so prachtvolle Rede zu halten vermag. Die Königin dagegen —? Nun, sie ist allerdings weder temperamentvoll noch klug, noch sonderlich sympathisch; aber ich möchte jetzt dartun, daß sie nicht nur eine zentral wichtige Gestalt, sondern ein dichterisches Charaktergebilde allerersten Ranges ist, als Aufgabe für die psychologische Phantasie des Schauspielers unendlich viel interessanter als die Esther, und der Rahel durchaus ebenbürtig.

Sie ist ja in allem die Gegenspielerin der Jüdin: das ganze Stück beruht darauf, daß der junge König,

der die Liebe bisher nur durch seine Gattin als eine tugendhaft christliche Pflichterfüllung kennen gelernt hat, ihr in der Jüdin als einem höchst heidnisch zuchtlosen Trieb begegnet und nun zwischen diesen beiden Frauen in einen Wirbel gerät. Als die Verkörperung einer ganz am Konventionellen haftenden, von jeder ursprünglichen Naturempfindung abgeschlossenen Frau, einer „Dame", im engsten und ängstlichsten Sinne des Wortes, steht diese Eleonore da — Spanierin und Engländerin zugleich, also sicherlich nicht ohne Absicht Vertreterin der beiden Nationen, die nacheinander Europa den exklusivsten Typus der korrekten Dame geschenkt haben. Solche Gestalten sind im modernen Kostüm auf der Bühne ni ht ganz selten, dagegen im Pathos der historischen Tracht dürfte diese Königin wohl nicht ihresgleichen haben. Es ist Grillparzers außerordentliches künstlerisches Verdienst, daß er unter Verzicht auf die bei diesem Typus so häufige und bequeme satirisch komische Behandlung einen ganz extremen Fall von naturloser Sittenstrenge gegeben, und doch die Grenzen des Menschlichen nie völlig verlassen hat. Denn diese Eleonore ist kein phantastisches Schreckbild, kein Ungeheuer; sie bleibt durchaus im Möglichen, ja, sie entbehrt nicht einmal der rührenden, Sympathie erweckenden Züge. Eleonore ist allerdings weder klug noch feinfühlig; trotz ihrer großen Schönheit wohnt in ihrem ganz unsinnlichen Leibe nichts von jenem körperlich

gegründeten Takt, mit dem echte Frauen dem Bedürfnis ihrer Mitmenschen entgegenkommen; sie ist eigentlich phantasielos, aber doch (die berühmte Szene mit dem Bilde der Jüdin beweist es) abergläubisch. Denn sie hängt unerschütterlich an allem, was man ihr jemals gelehrt hat; auf diesem Glauben an das unbedingt Maßgebliche alles Überkommenen beruht ja ihre ganze Existenz. Aber wir sehen zugleich, wie sie unter dieser furchtbaren Gebundenheit leidet, wie sie sich den Pflichten, an die sie glaubt, auch selbst zum Opfer bringt — und das bewahrt sie davor, uns je verächtlich zu erscheinen. Ja, es fehlt nicht an Augenblicken, wo wir bemerken, daß sie in ihrer hilflos unliebenswürdigen Art den König sogar wirklich liebt, mit jener ganz undurchdringlichen Mischung von Pflichterfüllung und tieferer Empfindung liebt, die solchen Frauen eigen ist. Und dies kann uns dies strenge, kalte Frauenbild fast rührend machen.

In der ersten großen Szene der Königin treten diese Züge freilich weniger hervor. Gleich nach dem ersten Auftritt charakterisiert sie der König in verfänglichster Galanterie mit den Worten:

„Als man mein Weib mir in der Kirche traute,
Die wirklich ohne Fehl, wenn irgend jemand,
Und die ich, grad heraus, noch wärmer liebte,
Wär manchmal, statt des Lob's, auch etwas zu verzeih'n."

Aus den folgenden Worten des Königs geht hervor, daß Eleonore unter dem Eindruck dieses bedenklichen Lobes eine abwehrende Bewegung gemacht hat. Vielleicht darf man hier auch an die Frau denken, die hinter dem Kompliment schmerzlich den Ausdruck tiefer Unzufriedenheit empfindet — im Vordergrund aber muß jedenfalls die Mißbilligung der englischen Prinzessin stehen, die es überhaupt als unschicklich empfindet, in solcher Öffentlichkeit von so privaten Dingen zu sprechen. Von nun an hat der Dichter mit außerordentlicher Kunst die Züge gehäuft, die dies ganz und gar vom Begriff des Schicklichen abhängende Wesen malen sollen: Der König hat ihr den Garten nach englischer Art einrichten lassen; aber sie bemerkt es nicht, findet es, darauf hingewiesen, nicht wohlgetroffen, und besitzt nicht liebenswürdige Verstellung genug, um ihren Eindruck zu verbergen. Sie schüttelt kühl lächelnd den Kopf und sagt erst auf ausdrückliche Aufforderung einen steifen Dank. Einen nachträglichen Versuch zu liebenswürdigerer Bemäntelung, wie ihn des Königs Wort: „Verstell Dich nicht, o Liebe“ andeutet, können wir uns in seiner tiefen Talentlosigkeit sogar ein wenig mitleiderregend vorstellen. Darauf kommt Don Garceran, der, um die Dame seines Herzens zu sehen, einen schweren Etikette-Verstoß begangen hat, die Königin will sich erst selbst entfernen, und besteht dann zum mindesten auf der Entfernung der betreffenden Hof-

dame: „O Sittsamkeit, noch sittlicher als Sitte!“ bemerkt der König. — Nun stürzt die hilfeflehende Jüdin herein, die Königin wehrt sie vornehm ab, und als der König sich der Schönen, die seine Knie umklammert, mit sichtlichem Wohlgefallen gefangen gibt, entfernt sich Eleonore in tiefem Protest.

„Nun auch noch das! Mit ihrem Züchtigtun
Erschaffen sie, was sie entfernen möchten.“

Doch darf man sich diesen Abgang nicht etwa geräuschvoll, grob, keifend denken; es muß ganz leise, vornehm, unauffällig geschehen, in wirklich gutem Hofstil — und daß ein kleiner Schein menschlicher Eifersucht neben der moralischen Mißbilligung auftaucht, aber sofort mit vornehmer Selbstbeherrschung unterdrückt wird, ist hier eine unbedingte Forderung an die Darstellerin, die der Gestalt lebendige Anteilnahme bewahren will.

Nach Rahels Sieg und ihrem Abzug betritt Eleonore zwei Akte lang nicht die Szene. Erst im vierten Aufzug zur Sitzung der Granden, die da beraten, wie der König aus den Banden der Jüdin zu retten sei, erscheint die Königin wieder. Sie stimmt für den Tod der Jüdin, und begründet ihren alle überraschenden Spruch mit einer Rede, die die stärkste Partie der Rolle bildet — überhaupt aber wohl der stärkste Ausdruck ist, den ein Dichter der streng konventionellen, populär christlichen, widernatürlichen

Auffassung je in den Mund gelegt hat. Es ist die Rede, die mit den Versen beginnt:

„Ist denn die Ehe nicht das Heiligste,
Da sie zu Recht erhebt, was sonst verboten,
Und, was ein Greuel jedem Wohlgeschaffenen,
Aufnimmt ins Reich der gottgefäll'gen Pflicht?"

und die schließt mit den entschuldigenden Worten:

„Ich schäme mich, daß ich vor Männern spreche,
Und was kaum schicklich auch; doch zwingt die Not."

Dazwischen aber liegen die Worte, in denen sich wirklich die Not dieses Menschen spiegelt: ihre ganze Existenz ist ja auf das Pflichtmäßige, Schickliche gestellt und wird entwurzelt, sobald ein Wesen wie die Jüdin sich ohne Strafe entfalten darf. Hat jene recht, so hat sie unrecht, und es ist ihr ernst: „Ich will nicht leben, wenn mich Schuld befleckt." Über gekränkte Moral oder bloße Eifersucht hinaus muß man hier einen wirklichen, geistigen Kampf ums Dasein spüren. In den Grenzen dieser Figur muß die Rede mit höchster, angespanntester Leidenschaft gesprochen werden, und daß diese Leidenschaft aus einem eigentlich schüchternen und dünnen Temperament aufsteigt und wieder darin versinkt, das muß diesen Ausbruch um so echter und packender machen. Dies ist wirklich eine Verzweifelte, der es um alles

geht. Durch die ganze gesammelte Haltung einer englischen Dame und spanischen Königin menschlich echte Verzweiflung spüren zu lassen, das ist die sehr schwierige schauspielerische Aufgabe, die hier gestellt ist. Die folgende Szene, in der dann die Königin den wiedergekehrten König sich zu gewinnen trachtet, und mit ihrer unglückseligen, zähen, schwerfälligen, wider Willen unliebenswürdigen Art nur zurückscheucht, muß bei einer rechten Darstellung nicht Antipathie, sondern herzliches Mitleid mit dieser Eleonore wachrufen. Denn hier ist es, wo man ganz klar verspürt, daß sie den König im Grunde liebt, und nur in ihrer kalten, anmutlosen Natur nicht die Mittel findet, diese Liebe auszudrücken, und daß sie unter diesem Unvermögen leidet. Wenn sie zum König sagt:

„Verzeihen ist leicht, begreifen ist viel schwerer“, so muß in diesen Worten so viel Beschränktheit und guter Wille zugleich sein, daß es uns ans Herz greift. Während ihre Antwort auf die zärtlicheren Zukunftspläne des Königs: „Wenn Du's begehrst, ich selbst vermiß es nicht“ uns in ihrer verständnislosen Kühle fröstelnd an den Mangel dieser Natur gemahnt. Es ist ihre tiefe Unsinnlichkeit, ihre unselige Instinktlosigkeit (nicht böser, pedantischer Wille), was sie immer wieder in ungeschickten Worten an die Wunde des Gatten rühren läßt, statt ihn klug und liebreich zum Vergessen zu bringen. Von dieser tiefen Natur-

losigkeit will der König noch einmal zu jener Jüdin zurückflüchten, von der er rühmen muß:

„Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All, was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
Seit ich sie sah, empfand ich, daß ich lebte,
Und in der Tage trübem Einerlei
War sie allein mir Wesen und Gestalt."

So wendet sich Alfons noch einmal von dieser naturlosen Frau ab der Jüdin zu; und Königin Eleonore beschließt und vollzieht mit den Granden den Tod der Rahel. Eine Fanatikerin der christlichen Konvention — eine Mörderin schließlich; aber doch nie gemein: — die mutige Haltung, mit der sie nach dem Mord als erste vor den König tritt, dessen Zorn sie doch erwarten muß, der echte und erste Ton der Freude, mit dem sie merkt, daß der König das Bild der Jüdin abgelegt hat: „Er hat's nicht mehr!" — das alles sollte geeignet sein, unser Gefühl für die Frau zu erwärmen. Sie ist ein beschränkter und kühler Mensch, aber sie ist keineswegs völlig empfindungslos, und sie trägt mit heroischem Ernst und durchaus selbstaufopfernd die Konsequenzen ihrer Beschränktheit. So fremd und dumpf ihr fanatischer Glaube uns erscheinen mag, er ist ihr heilig, und sie leidet für ihn — und durch beides muß sie unserer Empfindung nahe gebracht werden. Was in modernen

Stücken unsern Darstellern oft genug gelingt, sich in das Wesen konventioneller, und sogar leidenschaftlich konventioneller (das ist kein Widerspruch! —) Menschen einzuleben, das sollte auch hier möglich sein. Eine sichere Kraft gibt dem Menschen immer nur die Natur; jede rein konventionelle Stellung ist schwankend und nur mit Mühe und Opfern zu halten. Es gilt darzustellen, wie diese stolze, in höchstem Maße haltungsvolle Königin doch im tiefsten Grunde unsicher, leidend und gequält ist, wie ihre Mordtat im Grunde die Notwehr einer zu armen Natur ist, und deshalb fast mehr Mitleid als Entrüstung verdient. So liegt hier eine außerordentliche Aufgabe für die heute freilich so seltenen Schauspielerinnen, die die Haltung einer Dame mit dem Ton eines Menschen zu vereinen wissen.

IX. GRAF APPIANI

WENN der Graf Appiani nicht ein Greuel, ein Stück Unglück, eine aufs höchste verabscheuungswürdige Rolle ist, dann weiß ich nicht. Das ist ja der typische Reifenhalter, ein Stichwortbringer, eine Hilfskonstruktion. Im ersten Akt hat er nichts zu tun, im dritten wird bereits sein Tod gemeldet, und nur in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes hat er ein paar kleine Szenen; eine Liebesszene ohne Temperament, eine Streitszene ohne rechte rhetorische Entladung. Ein fischblütiger Melancholiker, ein langweiliger, fader Kerl, selbst in den paar Minuten, wo er auf der Bühne steht —" so denkt der Schauspieler.

Indessen der Graf Appiani ist aus „Emilia Galotti" von Gotthold Ephraim Lessing. Und dem Dramatiker Lessing kann man nichts so wenig nachsagen, wie daß es Überflüssiges in seinen Werken gäbe; im Gegenteil, es fehlt an Überflüssigem. Es fehlt gerade die

Fülle der lebendigen, nur Gefühl weckenden Züge, die nicht auf den ersten Blick den notwendigen geistigen Zusammenhang verraten, in dem sie zur Idee, zur Absicht des Ganzen stehen. Und gerade Emilia Galotti, dieses Beispiel und Musterstück für Lessings Theorie der Tragödie, leidet, darauf hat man oft hingewiesen, an dieser Überdeutlichkeit, dieser allzu absichtlichen Verkettung aller Motive und aller Gestalten. Und Graf Appiani, dem im Stücke doch immerhin keine geringere Rolle zufällt, als der Verlobte der Heldin zu sein und durch seinen Tod die ganze Katastrophe ins Rollen zu bringen, sollte nicht vom Dichter in seiner ganzen Erscheinung, auch als Person, als Charakter sehr planvoll in den Rahmen des Ganzen gesetzt sein? Das ist sehr unwahrscheinlich. In der Tat ist dieser Graf eine sehr absichtsvoll durchgezeichnete Charakterfigur von wohlberechnetem Kontrastwert innerhalb des Stückes, und die Schwäche dieser Gestalt ist nur die des ganzen Stückes in besonders konzentrierter Form: es zielt jeder Satz, ja, jede Bühnenanmerkung mit allzu starrer Sicherheit auf die Idee der Gestalt, auf die charakteristische Grundnote. Aber gerade dies gibt, wie der ganze Lessing, eine besonders reizvolle Aufgabe für den Schauspieler: hier, wo wirklich Dichterisches gemeint und umrissen ist, wo aber die künstlerische Kraft fehlte, die Absicht in volles Leben umzusetzen, gerade da kann der Schauspieler mit seiner schöpfe-

rischen Phantasie einsetzen, mit mimischen Erfindungen dem Bilde die Fülle geben, durch diskrete Abtönungen das allzu Deutliche verschleiern. Ich kann mir im Grunde keine dankbarere und lockendere Aufgabe für den Schauspieler denken, als Lessings Gestalten, denn die sind stark genug, um alle mimischen Kräfte ins Spiel zu bringen, und doch schwach genug, aller dieser Kräfte dringend zu bedürfen.

Der Graf Appiani scheint mir nun aus einer zweifachen Absicht gesetzt zu sein. Er ist einerseits der zweite Typus der Aristokratie, mit der das streng ehrbare und männliche Bürgertum des Odoardo Galotti kontrastiert wird — edler und tugendhafter als der Prinz, aber ebenso schwach, unentschlossen und nervös, und deshalb schließlich mitschuldig an dem Untergang der Bürgertochter Emilia. Er ist andererseits aber in seinem gräflichen Gewande doch etwas wie ein Repräsentant des damals modernsten Bürgertums, er ist ein Träger der Empfindsamkeit, ein skeptischer Melancholiker. Auf dem Wege vom Hamlet zum Werther bedeutet der Graf Appiani keine unwichtige Station. Man hat diese interessante Tatsache noch nie recht beachtet, weil er diesen beiden großen Repräsentanten tragischer Empfindsamkeit gegenüber an Umfang und künstlerischer Kraft allzu sehr zurücksteht; aber kulturgeschichtlich verdient diese Seitenfigur ganz gewiß als ein Vorläufer Werthers alles Interesse.

Sehen wir uns die Gestalt daraufhin näher an. Graf Appiani tritt sogleich auf „Tiefsinnig mit vor sich hingeschlagenen Augen". Er schrickt ordentlich auf, als Emilia, die er nicht vermutet, auf ihn zuspringt, und das Gespräch dreht sich alsbald um seine schlechte Laune! Er sucht sie als Ernst und Feierlichkeit zu deuten, den gerade diese Stunde höchsten Glückes (es ist ganz unmittelbar vor der Hochzeit) in ihm erwekt. Er ist später, als er mit der Mutter allein ist, ehrlicher und sagt: „Es ist wahr; ich bin heute ungewöhnlich trübe und finster — nur sehen Sie, gnädige Frau; — noch einen Schritt vom Ziele oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde eines". — Hier liegt allerdings eine sehr feine psychologische Beobachtung vor; der allerletzte Moment vor der Entscheidung, vor der Erfüllung kann den Menschen oft mit einer Angst, einer Aufregung, ja, selbst wenn alle Chancen denkbar günstig liegen, mit einer Hoffnungslosigkeit erfüllen, wie sie selbst die größte Entfernung vom Ziel nicht auslöst. Gerade nämlich, weil nun das bloß Mögliche ganz dicht, ganz vergleichbar an das Wirkliche herangetreten ist, können wir den ganzen ungeheueren Unterschied zwischen dem immer noch bloß „Möglichen" und dem „Wirklichen" erkennen, der immer, auch bei der größten Annäherung, der unermeßliche Unterschied zwischen Nichts und Etwas bleibt! Nur — daß, um so zu empfinden, um die Nähe des Glückes

so auf sich wirken zu lassen, man eben von Geburt ein schweres Blut haben, von Temperament ein skeptischer Melancholiker sein muß! Diese zwiespältig eregende Glücksnähe ist eben nur der A n l a ß für die Melancholie des Grafen — was die U r s a c h e angeht, so ist das Charakteristische, daß es eben keine äußere Ursache gibt, daß die Ursache in seinem Geblüt liegt, in seiner Verwandtschaft mit Hamlet und mit Werther. Der Mann, der sich mit förmlicher Wollust auf die zufällig hingeworfene Bemerkung Emilias stürzt, daß Perlen Tränen bedeuten, der dies sentimentale Wort immer wieder nachdenklich hin und her wendet, kennt durchaus die „Wonne der Wehmut", die den Menschen der Empfindsamkeit zeichnet. Er steht darin dem allzu gemütvollen Werther etwas näher als dem Hamlet, dessen Leiden mehr dem Übermaß an Geist entstammen. Er besitzt aber jedenfalls, was Hamlet und Werther gemeinsam haben, die Hypertrophie des Innenlebens: er ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, zu sehr von seinen Nerven regiert, um mit der Außenwelt fertig zu werden. Und darum will er — auch hierin ein Werther, ein Vorbote der Rousseauzeit — mit seiner Geliebten fern der großen Welt, in den Tälern von Piemont leben, die Bergnatur einsam genießend. Er ist im ganz modernen Sinne des Wortes ein nervöser Mensch; das zeigt die Art, wie er es mit dem Marinelli zum Bruch treibt, resp. auf dessen Provokation eingeht —

unüberlegt, planlos, vielleicht ganz wider Willen, aber dem Ansturm der augenblicklichen Laune des heftigen Antipathiegefühls nicht gewachsen. Und er zeigt geradezu den modernen Neurastheniker, den Menschen, der nicht von einer klaren Willensenergie in Bewegung gesetzt wird, sondern, um sein Leben zu empfinden, erst einen starken Nervenreiz, eine „Sensation" braucht, wenn er nach dem Streit mit Marinelli ganz erleichtert ausruft: „Ha, das hat gut getan, mein Blut ist in Wallung gekommen, ich fühle mich anders und besser." Dieses Zugeständnis von Abhängigkeit, von innerer Schwerfälligkeit, von Gefühlsblässe steht ganz hart an der Grenze der unfreiwilligen Komik. — Wenn andererseits Appiani nach dem Abgang der Emilia in sich hinein philosophiert: „Eine kleine Geduld! — Ja, wenn die Zeit nur außer uns wäre! — Wenn eine Minute am Zeiger sich in uns nicht als Jahre ausdehnen könnte! —" so gleicht seine edle, tiefsinnige Attitüde ganz dem Hamlet, und zwar so sehr, daß ich hier einen direkten Einfluß des großen Shakespeareschen Originals annehmen möchte.

Ich kann nicht verstehen, daß die so skizzierte Gestalt schauspielerisch uninteressant sein soll. In diesem Rokokografen stekt der typische, moderne Nervenmensch, der dekadente, vornehme Aristokrat, begeistert für alles Gute; er schwärmt für Emilias Frömmigkeit und Odoardos Stolz; aber schwach

in jeder Handlung, gibt er ganz gegen seine Überzeugung den Freunden nach, daß er seine Heirat dem Prinzen anzeigen müsse, und abhängig von herrenhaften Wallungen, weiß er, daß „die Affen hämisch sind", und reizt sie sehr unverständigerweise doch. (Schon Hebbel hat das betont — aber darin fälschlich die technische Bequemlichkeit des Dramatikers Lessing gesehen: es ist ein sehr charakteristischer Zug dieses Hamlet, einer Stimmung folgend das anerkannt unzweckmässige zu tun.) Das ist doch im Sinne unserer Tage gewiß ein psychologisch interessanter Fall. Ein ausgeprägtes Charakterbild ist deutlich, und die schauspielerische Schwierigkeit besteht eben nur darin, daß es zu deutlich ist. Denn die Rolle des Appiani enthält eigentlich nichts als diese prononziert melancholischen, skeptischen, hysterischen Züge. Bedenken wir dagegen, auf welch breiter Basis ein Charakter wie Hamlet oder Werther steht, wie vielerlei wir sonst von ihrer äußeren Existenz und von ihren sonstigen inneren Qualitäten und Kräften erfahren. Ein Mensch, der schlechthin nichts ist als melancholisch und philosophisch, der wirkt eben leicht karrikiert — als tragikomische Figur, wie etwa Shakespeares melancholischer Jacques. Und dieses Schicksal droht auch als eine Gefahr dem sicherlich ganz ernst gemeinten Grafen Appiani. Von all dem, was der Prinz Ettore dem Grafen nachrühmt, daß er „ein sehr würdiger junger Mann, ein schöner Mann, ein

reicher Mann, ein Mann voller Ehre“ sei — von all dem merkt man nicht allzu viel; vielmehr ist die Gestalt, sobald sie auftritt, ganz und gar von dem einen Zuge beherrscht, den Marinelli vorher angekündigt hat: er ist der „Empfindsame“.

Es wäre deshalb für den Schauspieler das verkehrteste Verfahren, wenn er sich seinerseits nun auch mit der Herausarbeitung dieser Empfindsamkeit begnügen wollte. Vielmehr muß er an dem lebendigen, sichtbaren Appiani die Züge beibringen, die zwar annonciert, die aber im Dialog nicht genügend gestaltet sind: er muß der schöne und der würdige der reiche und der ehrenhafte Mann sein. Er darf nicht von vornherein und ausschließlich als der weltverlorene Melancholikus dastehen, er muß den Frauen, wie dem Marinelli, wie dem Bedienten gegenüber die Haltung eines Edelmannse und die Gewandheit eines Weltmannes, den Takt eines wahrhaft Vornehmen haben. Ja, der Schauspieler muß einen Ton von Selbstbeherrschung finden, der die im Text allzu hemmungslos ausströmmende Sentimentalität des Grafen nur gleichsam widerwillig durchscheinen läßt. (Daß dergleichen möglich ist, hat der große Matkowsky bewiesen, als er die hemmungslos stürmische Beredsamkeit des Marquis Posa sich aus der breiten, schwerblütigen Natur eines Niederländers zögernd, langsam, stoßweise entwickeln und gerade dadurch unerhört innerlich echt und stark wirken

ließ.) Wenn der Schauspieler Phantasie genug besitzt, nicht einfach einen melancholischen Typus auf die Bühne zu stellen, sondern mit mannigfachen Einzelheiten einen vornehmen, bedeutenden Edelmann des italienischen Rokoko aufzubauen, durch dessen weltmännische Schale nur als Kern eine dunkle Schwermut leuchtet — dann erst wird Lessings menschendarstellerische Absicht wirklich vollendet sein. Dann wird eine wichtige Gestalt des dramatischen Baues ihren Platz erst mit rechter Wirksamkeit füllen — und der Schauspieler wird eine durchaus interessante und sicherlich sehr eindrucksvolle Aufgabe bewältigt haben.

X. BERTE

WENN ich mich am Eingang dieser Betrachtungen anheischig gemacht habe, zu beweisen, daß es in einer echten Dichtung eigentlich gar keine Nebenrollen gibt, so darf ich auch vor jener Klasse nicht Halt machen, die bei den Schauspielern die weitaus unbeliebteste ist, bei den Dienstboten. Ihr Ansehen bestimmt in der entgegengesetzten Richtung derselbe naive Aberglaube, der bei Publikum wie Spieler noch der kleinsten Königsrolle einen Schimmer von Wert leiht. Obwohl es durchaus Stücke geben kann und gibt, in denen nicht die Herren, sondern die Diener die Hauptpersonen sind, überträgt sich doch unwillkürlich immer etwas von der sozialen Abschätzung der realen Welt auf die ganz klassenlose Welt der Kunst, und man findet in der minimalen Dienerrolle die unbedeutende Funktion des Schauspielers viel sichtlicher dargestellt als in der ebenso kleinen Herrscherpartie. Dabei liegt im Be-

griff des Dieners nichts, was seine künsterische Gestaltung uninteressant zu machen brauchte. Ganz abgesehen davon, daß innerhalb jedes Standes jede Art von Individuum möglich bleibt; wenn der T y p u s des Dienenden Unterwürfigkeit, Fügsamkeit, Zurückhaltung sein soll, so ist das ein Medium, in dem sich gerade menschliche Leidenschaften sehr interessant brechen können. Entweder nämlich h a b e n wir den Gegensatz zwischen Schein und Wesen: da glüht durch die perfekt getragene Maske der Unterwürfigkeit überlegener Witz und selbstsichere Würde (das ist der jetzt beliebte und berühmte Typus des englischen Kellners und Kammerdieners, der seine Herrschaft mitleidig überlegen lenkt) oder es kommt zum Aufruhr des Menschen gegen die soziale Disziplin, und dann sticht die Flamme der Leidenschaft besonders grell aus der zerfallenden Form der Unterwürfigkeit hervor. (Das bekannteste Beispiel gibt hier der Kammerdiener in „Kabale und Liebe".) Aber nicht nur der K o n t r a s t ist möglich zwischen Dienstbarkeit und Menschlichkeit, auch ihr E i n k l a n g kann sehr interessant sein; entweder hat das Metier den Charakter ganz aufgefressen, der Diener ist nur noch ein Schatten seines Herrn, kein Mensch mehr, und dann bekommt der Komiker sein Recht, um je nach dem Stil der Dichtung diesen Nicht-Menschen unheimlich grotesk, ironisch trocken oder bös karrikaturistisch zu gestalten. Oder aber der betreffende

Charakter lebt sich gerade in dem Dienstverhältnis ganz aus, die Menschlichkeit des Dieners paßt ganz und gar zu der des Herrn, die Hingabe ist eine durchaus innerliche, freiwillige, und die scheinbare Selbstentäußerung zugleich die richtige Selbsterfüllung. Solche kleinen und bescheidenen, aber durchaus echten und gehaltvollen Menschlichkeiten sind gewiß zuweilen mit einem freundlichen Humor, aber immer mit respektvollstem Anteil zu behandeln. Der Dichter wird sich dieser letzten Gattung besonders gern bedienen, um ein bestimmtes Milieu zu zeichnen; denn nichts spiegelt die Luft, den Geist, das Wesen eines Hauses eindringlicher, als solch ein alter Dienstbote, der ein Menschenleben in diesem Hause zugebracht hat, und bei dem eine schon ursprüngliche Veranlagung für das Milieu nun auf das Extremste ausgebildet ist, weil er in diesem Hause ja ein viel beschränkteres Dasein führt, weil er noch viel weniger über die Mauern des Hauses sehen kann, als die Herrschaft selber. Von dieser Art ist Berte.

Und Berte ist ausschließlich geschaffen, um das Milieu zu illustrieren, um das Haus zu vergegenwärtigen, aus dem sie kommt. Die paar Anmeldungen und Botengänge, zu denen sie in „Hedda Gabler" äußerlich gebraucht wird, die hätte sich Henrik Ibsen gewiß auch von einem beliebigen Johann oder einer beliebigen Johanna machen lassen können. Aber

es kennzeichnet den großen Künstler, den ökonomistischen aller Dramatiker, daß er nichts einfach ausnutzt, daß alles doppelt arbeiten muß und daß selbst der Träger dieser minimalen technischen Funktion etwas beitragen muß zum Aufbau der Menschenwelt, um die es sich in diesem Drama handelt. Hedda Gabler nämlich, die Aristokratin, die Dame, die Tochter des Generals, die Entwurzelte, sie geht daran zugrunde, daß ihre Leidenschaften zu aktiv, zu heftig, zu persönlich für eine Damenexistenz sind, während sie doch zu schwach und zu feige ist, um eine neue eigene Existenz aufzubauen; so läßt sie sich in ein kleinbürgerliches, nüchtern beschränktes Philistermilieu verschleppen und erstickt darin. Dies Haus aber, dessen muffig-gemütliche Atmosphäre die stolze Hedda Gabler erwürgt, dies Haus ist Bertens Heimat — dies Haus ist Berte. Und damit ist Berte eine sehr wichtige Person im Drama.

Von den späteren Ibsenschen Stücken hat vielleicht keines so starke ästhetische Qualitäten wie „Hedda Gabler", hier ist alles aufs Glänzendste verdichtet — dicht gemacht, zum Wesentlichen in Beziehung gesetzt. Das Kernproblem des Dramas, wie ich es eben andeute, spricht aus jeder Gestalt, aus jeder Szene, aus jedem einzigen Satz mit lebendigster Energie. Von dieser Vollkommenheit ist auch die Exposition, die erste Szene, die ganz wesentlich Berte gehört. Berte, „ein ziemlich bejahrtes

Dienstmädchen, von schlichtem ländlichen Aussehen", empfängt im Heim ihrer neuen Herrschaft: der eben eingezogenen Hedda und ihres Jörgen Tesman, ihre frühere Herrschaft: Jörgens alte Tante Juliane. Die Herrschaften schlafen noch, und Berte erzählt der Tante treuherzig von ihrer Ankunft. Und nun ist kein Wort ohne Bedeutung. Sie sagt, „dem Weinen nahe", wie schwer es ihr geworden sei, ihre alte Herrschaft zu verlassen, um mit dem geliebten Jörgen überzusiedeln; wie sie immer an die kranke Schwester des Fräuleins denken müsse, um die sich bei ihnen zu Hause doch alles gedreht hätte — aber sie erzählt zugleich (und sicherlich mit einer ganz unbewußten, bescheidenen Kritik im Ton) wieviel Hedda Gabler auszupacken gehabt hat —wie sehr sie fürchtet es ihr nicht recht zu machen, — wie sehr sie sich doch gewundert habe, daß aus dieser vornehmen Hedda und ihrem Kandidaten ein Paar geworden sei. Und sie erwähnt gewiß respektvoll, aber doch zum mindesten erstaunt, daß die junge Frau ihr „kaum, daß sie in die Tür kam", schon mitgeteilt habe, daß der Herr Jörgen nun Doktor genannt werden müsse, und daß sie verfügt habe, daß die Überzüge von den Möbeln in der guten Stube entfernt würden. — Und damit steht (nach zwei Druckseiten Reklam!) das ganze Problem des Stücks schon fest und greifbar da — zum guten Teil durch Bertes Verdienst. Wir spüren den kleinen, gutartig beschränkten,

plebejisch braven sentimentalen Geist des Tesmanschen Hauses, und wir fühlen zugleich diese Mischung von Bewunderung, Verlegenheit und Mißbilligung, mit der die Menschen dieses Schlages der aristokratischen Hedda gegenüberstehen. Und es wird für diesen starken Einsatz des Stückes sehr wichtig sein, daß die Berte gut gespielt wird. Daß ihr Ton das Gutartige — ein bißchen Larmoyante, aber Solide, daß ihre Bewegungen das Schwerfällige, Langsame und Zuverlässige der alten Magd spiegeln, die so ganz Tesmanscher Geist ist.

Wenn Berte von den Überzügen spricht, die die junge Frau auf den geheiligten guten Möbeln nicht leiden will, so müssen sich Staunen, Respekt und Mißbilligung in Ton und Haltung zu einer sehr ernsthaften Komik mischen.

Es ist auch nicht gleichgültig wie die wenigen anderen Sätze gebracht werden, die Berte im weiteren Verlauf des Stückes noch zu sprechen hat. Wenn Berte gleich in der zweiten Szene der jungen Frau ihre Kammerzofendienste anbieten will, und Jörgen für seine Frau, der das schwerfällig-gutmütige alte Faktotum unbehaglich ist, ablehnen muß, so müssen wir ihre betrübte Verständnislosigkeit sehen. Bei jedem Auftritt, bei jeder Meldung, die Berte an Hedda zu machen hat, muß die Mischung von Respekt und Scheu zu spüren sein, die ihr Verhältnis zur Generalstochter zeichnet; man muß sehr deutlich den Unter-

schied zwischen dieser Fremdheit und dem alt familiären Verhältnis zu Jörgen Tesman sehen. — Wenn Berte Ejlert Lövborg anmeldet, mit den unoffiziellen und zögernden Worten: „Gnädige Frau, draußen ist einer, der gern hineinmöchte", so muß man sofort die tiefe Aversion spüren, die sie noch von früher gegen Ejlert beseelt, und der sie dann im Anfang des dritten Aufzuges gegen Frau Elvstedt so lebhaft Ausdruck gibt. Sie wundert sich gar nicht, daß ihr Herr, der mit Ejlert fortgegangen ist, die ganze Nacht nicht nach Hause kommt, „als ich sah, daß eine gewisse Mannesperson wieder in der Stadt ist, da, — Und mit ihnen abzog. Von d e m Herrn hat man ja früher schon genug gehört." Die ganze Aversion des ehrbar ordentlichen, bornierten Philisterhauses gegen das unordentlich schweifende Genie muß in diesen Worten klingen.

Im letzten Akt spricht Berte nichts mehr, obwohl an einer sehr starken Stelle von ihr die Rede ist. (Als Hedda Jörgen Andeutungen von ihrer Mutterschaft macht, möchte der in seiner Herzensfreude gleich hinauslaufen und es Berte erzählen, und bringt durch diese plebejische Familiarität Hedda zur höchsten Verzweiflung — „o, ich vergehe — ich vergehe in all dem".) Aber dafür hat Berte am Anfang und am Schluß eine sehr wesentliche Pantomime. Die kranke Tante Tesman ist gestorben, und Berte trägt „mit schwarzen Bändern an der Haube und mit verweinten Augen"

die Lampe herein. Das kann ganz langsam geschehen und die echte Trauer in der Haltung, der bekümmerte Gesichtsausdruck müssen für ihr Tesmansches Familiengefühl zeugen und zugleich dem düsteren Schlußakt den rechten Auftakt geben. Ich würde als Regisseur sogar vielleicht vorschlagen, daß Berte in der Tür noch der auftretenden Tante Jule begegnet, und die beiden Frauen sich einen Augenblick lang schluchzend stumm und durchaus wie Gleichgestellte in den Armen liegen. — Und ganz zum Schluß, als Hedda sich erschossen hat, kommt auch Berte „verstört von rechts" herein und Haltung und Miene müssen entsetzt und verständnislos sein, in einem Grade, daß sie neben Jörgen in diesem Schlußbild aufs Wirksamste das Haus Tesman verkörpert — dies Haus gutmütigen Philistertums, plebejischer Banalität, in dem die stolze Hedda Gabler zugrund gehen mußte.

XI. NICOLA

DER Bediente, von dessen dramaturgischer Bedeutung und schauspielerischer Möglichkeit hier die Rede sein soll, ist in einem gewissen Sinne die Hauptperson des Stückes, dem er angehört. Obwohl er, abgesehen von den üblichen Dienerfunktionen, nur in drei ganz kurzen Szenen menschlich hervortritt. In diesem Stück bedeutet Nicola den einen Pol zuverlässigen Lebens, den andern nimmt der Hauptmann Bluntschli ein — was zwischen den beiden liegt, ist Halbheit, Schwindel und Pose. In der Bewegung zwischen diesen beiden Polen liegt der eigentliche Reiz der Komödie.

Die Komödie, von der hier die Rede ist, führt im Deutschen den Titel „Helden", im Original Bernhard Shaws heißt: sie: „Arms and the Man"; das ist eine parodistische Anlehnung an das große Virgilsche Heldengedicht, die „Aeneis", die mit den Worten beginnt: „Arma virumque cano", zu deutsch: „Waffen-

taten besingt mein Gesang und den Mann". — Wie jene Ideen von Mannesmut, Heldentum und Ritterlichkeit, die seit den Tagen des Virgil die Phantasie des sogenannten gebildeten Europäers beherrschen und sein moralisches Urteil beeinflussen, wie all diese Ideen im Lauf der Zeit mehr und mehr zur romantischen Phrase geworden sind, die nur einen Mangel an wirklicher Lebenstüchtigkeit, an richtiger Weltbezwingung verdeckt, das will Shaw zeigen. Zu diesem Zweck siedelt er seine Helden in Bulgarien an, als stolze Kämpfer in einem männermordenden Balkankriege. Männer und Frauen sind dort zwar mit den Anfangsgründen der europäischen Zivilisation noch nicht völlig vertraut, sie sind stolz darauf, daß man sich „in den besseren Kreisen der Nation fast täglich" die Hände wäscht, sie staunen eine elektrische Klingel mit einer etwas abergläubischen Furcht an, und sie präsentieren ein Bücheregal mit sechs fettigen Romanbänden als ihre Bibliothek; auch sind ihre Offiziere durchaus außerstande, ein paar Regimenter durch selbständige Dispositionen ein paar Meilen weit zu transportieren und suchen zur Aufrechterhaltung der Disziplin die Hilfe ihrer Frauen. Aber das hindert sie nicht in allen Phrasen weltverachtenden Hochsinns, aufopfernden Todesmutes, hinschmelzender Ritterlichkeit perfekt zu Hause zu sein — und schon daraus erhellt, wie lose dies Kleid über dem eigentlichen Körper der europäischen Kultur sitzt, wie un-

schwer der Schein des Rittertums von jeder wirklichen Leistung zu trennen, wie spottbillig er zu haben ist. Der edle Major Saranoff, der stets mit untergeschlagenen Armen schmettert: „Ich widerrufe nie", sieht sich in Wahrheit alle fünf Minuten genötigt, seine unverbrüchlichen Entschließungen, heiligsten Überzeugungen, heldenhaftesten Beteuerungen, zu widerrufen, weil sie alle vor der Wirklichkeit nicht standhalten, alle bloß einem momentanen Affekt und keiner Sachkenntnis entsprungen sind. Ebenso wie sein großartiger Kavallerieangriff auf die Schnellfeuerbatterien des Feindes nichts als eine gemeingefährliche Dummheit war — der freilich der Zufall einen Erfolg lieh, weil dem Gegner gerade die richtigen Patronen fehlten.

Da aber Bernhard Shaw keineswegs, wie man oft meint, nur ein nihilistischer Spötter ist und noch weniger ein vergnüglicher Epikuräer, der für Leistung, Tat, wirkliches Heldentum keinen Sinn hat, so fehlen diesen karikierten Helden auch die Gegenspieler nicht, die Menschen, vor deren Art zu sein, zu sprechen, zu handeln Shaw Respekt hat, weil sie sich in einem ehrlichen Verhältnis zur Wirklichkeit halten. Da ist einerseits der schweizerische Hauptmann Blunschli der Berufssoldat in serbischen Diensten, der als Sohn eines alten Kulturvolks und als sehr fähiger Militär mit den phrasenschäumenden Bulgarenhelden kontrastiert wird. Man hat diese Figur und damit das ganze

Stück oft genug mißdeutet. Dieser Schweizer ist keineswegs eine frechvergnügte Absage an Soldatentum, Todesmut und männliche Tatkraft — im Gegenteil, er retabliert alle diese Eigenschaften, die im Munde der Bulgaren zu leeren Redensarten geworden sind, er zeigt, daß sie existieren und nur in der Wirklichkeit sehr viel anders aussehen, als in der romantischen Vorstellung. Diesen Unterschied treibt nun freilich Shaw in der ihm eigenen grotesken Überspannung heraus: so, wenn sein „Pralinésoldat" versichert, daß es viel wichtiger für die Soldaten sei, Schokolade als Patronen im Tornister zu haben; aber selbst dahinter steckt doch die ganz ernsthafte Tatsache, daß das couragierte Drauflospulvern heute längst nicht mehr das entscheidende Problem für einen Militär ist, und daß die Fragen nach der Ernährung und Bewegung der modernen Heeresmassen entscheidend im Vordergrund stehen. Und wenn Blunschli, wie jeder gesunde Mensch es sein muß, und der pflichtbewußte Soldat es sogar sein soll, ganz energisch auf die Erhaltung seines Lebens bedacht ist, so darf man darüber durchaus nicht übersehen, daß er, wo es not tut, dem Tod mit bester Haltung ins Auge sieht, und wo es die Sachlage erfordert, sein Leben ruhig und ernsthaft einsetzt. Shaw gibt hier also durchaus keine Operettenkarikatur des Soldaten, sondern er zeigt so ernsthaft, wie seine Lust an exzen-

trischen Überdeutlichkeiten es irgend zuläßt, den wirklich tüchtigen Soldaten im modernen Sinne; wenn dessen ruhige Sachlichkeit immer wieder in einen grotesken Kontrast zu der Krieger-Vorstellung der romantischen Phantasie tritt, so liegt das eben an der völligen Gegenstandslosigkeit der romantischen Phantasie, nicht an ihm.

Nun ist dieser Hauptmann aber, natürlich nicht ohne Grund, einem alten, völlig durchzivilisierten Kulturvolk des Kontinents entnommen. Der Autor meint offenbar, daß man erst einmal an Verstand und Instinkt die nötige Reife, die echte Beherrschung und Kenntnis der Wirklichkeit erworben haben müsse, ehe man in einem mehr als phrasenhaften Sinne Held und Feldherr sein könne. Was sollen nun aber Leute minderer Kultur, was soll der durchschnittliche „Bulgar" tun, wenn er auf dieser Welt sich nicht in lächerlichen Prätensionen ausgeben, sondern etwas Wirkliches leisten will? Die Antwort gibt die Gestalt des N i c o l a, und die lautet: Wer nicht herrschen kann, soll dienen. Nicola ist ebenso ein ganzer Mann, wie der Major Blunschli, er leistet etwas auf dem Fleck, auf dem er steht; aber da er nicht zu befehlen versteht, versteht er meisterlich zu gehorchen. Und das ist vom Standpunkt der menschlichen Leistung aus betrachtet beinahe dasselbe: „Der Weg sich als Dame oder als Diener vorwärts zu bringen, ist ganz der gleiche. Man muß wissen, was sich gehört,

das ist das ganze Geheimnis.“ Nicola ist ein Bedienter im Hause des großartigen Feldherrn Major Petkoff, desselben, der die tiefgründige Abneigung gegen das Waschen, die Unbekanntschaft mit der Elektrizät, und den Stolz auf die angebliche Bibliothek besitzt, und der aus seinen gutmütig ungeschickten Versuchen als Nationalheld zu posieren, immer wieder in die ihm natürlichen Schweinehirtenmanieren entgleist. Nicola aber entgleist durchaus nicht, weil er immer genau das will, was er kann, und was die Situation ihm gestattet. Das ist freilich nichts Großartiges, und seine Kollegin Louka (die als Weib andere und stärkere Mittel hat emporzukommen) schilt ihn nicht mit Unrecht eine „Bedientenseele“, aber ein ganzer Bedienter ist am Ende mehr als ein halber Held. Nicola, der mit geduldiger Beflissenheit auf alle Lügen seiner Herrschaften eingeht, auch ihre Ungerechtigkeiten hinnimmt, wenn sie sich auf seine Kosten aus der Patsche ziehen, ist schließlich eben dadurch der Überlegene: er durchschaut sie, nicht sie ihn, und sie müssen sich schließlich sein Wohlwollen und seine Verschwiegenheit durch bedeutende Zuwendungen sichern. Männerstolz vor Königsthronen besitzt er freilich durchaus nicht; er weiß, wie wenig in dieser Welt sich der Arme leisten kann gegen den Mächtigen, und er fällt deshalb nie aus der Rolle. Als der edle Saranoff ihm seine Verlobte Louka wegfängt, oder richtiger von ihr eingefangen wird,

da tritt er ohne weiteres auf den Boden der gegebenen Tatsache und sichert sich für den Laden, den er zu errichten beabsichtigt, die Kundschaft der vornehmen Herrschaften. Nicola hat sicher Recht, wenn er behauptet, daß erst durch seine Erziehung aus der Wildkatze Louka eine manierliche Frau gworden sei; aber er sieht ohne weiteres ein, daß sie als Frau mit den Mitteln, die er ihr an die Hand gab, einen andern, steileren Weg zum Aufstieg hat als er, und weit entfernt, sich durch einen sentimentalischen Groll eine Feindin zu machen, sichert er sich vielmehr sogleich eine vornehme Kundin. — So erkennt Blunschli auch sogleich in diesem Bedienten die verwandte, sachlich tüchtige Natur, die freilich noch auf niederem Kulturniveau arbeitet; er ruft aus: „Kümmern Sie sich nicht darum, ob es Heldentum oder Niedrigkeit ist. Nicola ist der fähigste Mann, den ich bis jetzt in Bulgarien kennen gelernt habe."

Das ist Nicola, und wenn Held sein heißt: jeder Situation gewachsen sein, so ist er der eigentliche Held unter den Bulgaren. Er ist der geborene Bediente, denn Louka bemerkt sehr richtig: „Wenn du deinen Laden eingerichtet hast, dann wirst du jedermanns Diener sein, statt wie jetzt eines Mannes Diener." Aber er ist bis in die letzte Konsequenz, und also wie man sagt bis ins „Heroische", was er ist. Diese Konsequenz hat Shaw nach seiner Art wieder, ähnlich wie bei Blunschli, mit grotesker Übertreibung deutlich

gemacht; wenn Nicola sich — er kniet dabei vor dem Ofen und heizt ein — über die Möglichkeit einer adligen Verlobung seiner bisherigen Braut äußert: „Du könntest einmal zu meinen größten Kunden zählen statt daß du nur meine Frau wirst und mich Geld kostest," so ist das einer jener grotesken Durchbrüche des Autors Shaw durch alles psychologisch Mögliche, die meiner Meinung nach viel weniger aus spielerischer Laune, als aus der fast pendantischen Leidenschaft zu erklären sind, die Tendenz eines Charakters deutlich, überdeutlich zu machen. Anderseits aber ist dieser Shaw doch Dichter genug, um diesem „Idealbedienten" doch einen Moment rein menschlichen Gefühls zu vergönnen: ganz kurz vor der eben zitierten Stelle gibt er der hochnäsigen kleinen Louka Geld und bemerkt dazu: „Die kannst du nach Belieben ausgeben, wenn du dafür mit mir nur so sprechen willst, als ob ich auch ein Mensch wäre. Manchmal habe ich es doch satt, Diener zu sein." Der Humor dabei ist, daß er sich das rein Menschliche doch auf echt bedientenmäßige Weise — gegen Bezahlung — verschaffen will; aber daß er überhaupt einer derartigen Regung fähig ist, ist gerade für den Schauspieler, der ja doch noch nie eine rein ideelle Tendenz, sondern einen lebendigen Menschen darzustellen hat, ein wichtiges Moment.

Um den grotesk weiten und hellen Weg einigermaßen verdeutlichen zu können, den Nicola von solcher

Gefühlsregung bis zu der ruhigen Bereitwilligkeit, statt der Frau eine Kundin zu haben, zurücklegt, muß freilich der Schauspieler die illusionslos kalte Intelligenz und das in Fleisch und Blut übergegangene Dienertum des Menschen sehr stark betonen. DerMann, der in bulgarischerNatonaltracht stecken soll, darf natürlich nicht wie die weltmännisch abgeklärten, völlig gentlemenliken englischen Kellner gespielt werden, die Shaw in anderen Stücken so prachtvoll zeichnet; er ist nicht in philosophischer Ruhe, sondern in höchst beweglichem, vollbewußtem Eigennutz Diener. Er muß deshalb mehr barbarisch sklavenmäßig wirken als ein vollkommener englischer Domestik, muß aber zugleich etwas raubtierhaft Lauerndes in allen Bewegungen haben: sehr tiefe Bücklinge, aber dabei schnelle und scharfe, luxartige Blicke nach oben. Spitz zufahrende Bewegungen, aber in jedem Augenblick wieder das Vorschießen des Bewußtseins, das jeden Affekt zu vollkommener Haltung reguliert. Nicht eben bösartig: er zieht ja seinen Nutzen aus dem D i e n s t d e r a n d e r n!; aber keineswegs harmlos: er denkt nur an sich selbst. Die Hauptsache aber ist, daß der straffe, sichere Ton, die immer klare, ruhige Haltung in jedem Augenblick einen Mann zeigen, der seinem kleinen Schicksal voll gewachsen ist, und der so immerhin mehr von einem Helden hat, als seine großtuende Herrschaft. Das innere Gleichgewicht dieser Komödie, die zu den ein-

fachsten und wirksamsten Shaws und zu den wenigen ganz sicheren Gewinnen unserer Bühne aus den letzten Jahrzehnten zählt — das ganze geistige Gleichgewicht dieser Komödie ist bedroht, wenn der Darsteller des Nikola nicht den richtigen Ton findet, den grotesken Ton heroischen Lakaientums.

XII. MIRZA

DER Gefährtin der Judith ist im merkwürdigen Wandel der Theaterdinge nur eines treu geblieben: die große Mißbeliebtheit bei allen denen, die diese ausgesprochene „Nebenrolle" je spielen mußten. Immer trugen diese Damen die Signatur neidvoller Unzufriedenheit, denn erst waren es die ehemaligen, dann die zukünftigen Darstellerinnen der Judith, die mit dieser Aufgabe befaßt wurden. Mag es nämlich von der malerischen Tradition oder aus der grundlosen Tiefe des theatralischen Schlendrians stammen, die Magd Mirza war ursprünglich verbucht unter dem Schema der alten Vertrauten, der Amme, der würdigen Matrone, und so wurde sie viele Jahrzehnte hindurch von den Heroinen ältesten Jahrgangs, den würdigen Müttern gespielt, die in schöneren Zeiten wahrscheinlich selber die Judith gespielt hatten und deshalb an solchem Abend mehr über die Vergänglichkeit alles Irdischen, als über die dramatische Be-

deutung ihrer Rolle nachdachten. Vor einem Jahrzehnt ungefähr haben dann irgendwo die Direktoren die sehr richtige Entdeckung gemacht, daß Mirza als Greisin ein Unsinn ist, der mit dem klaren Wortlaut des dichterischen Textes in Widerspruch steht. Seitdem spielen sie die jungen Elevinnen des Theaters, vielfach so als ersten Versuch einer richtigen Rolle — und das ist womöglich noch schlimmer. Denn einmal ist es falsch: Mirza ist weder älter noch jünger, sondern genau ebenso alt wie Judith. Zweitens sind solche durchgehenden, aber textarmen Rollen für einen Anfänger noch viel schwerer zu spielen, als die, in denen ihn die Sprache wirkungsvoll stützt, und schon aus diesem allgemeinen Grunde muß den Novizen die Mirza-Darstellung mißraten. Dazu kommt dann aber drittens, daß diese Rolle im besonderen die jungen Damen dazu verführt, den Beweis zu erbringen, wie schön sie doch die Judith spielen würden; zufolgedessen spielen sie sozusagen zu allen Gefühlstönen der Judith die linke Hand, überbieten sich in heroischen Affekten und stellen gerade dadurch Sinn und Bedeutung der Rolle vollkommen auf den Kopf.

Wenn wir nun zusehen wollen, wie diese Mirza, die weder eine zu alte noch eine zu junge Judith ist, gespielt werden sollte und von wem, so müssen wir von der Überzeugung ausgehen, daß ein Dichter wie Hebbel sich bei dieser Gestalt auch

sehr Bestimmtes gedacht haben muß. Er war viel zu sparsam und viel zu planvoll, um eine dauernd sichtbare Figur lediglich als technischen Notbehelf durchzuschleppen. Wer bei Hebbel auf der Bühne steht, hat auch immer eine Mission für den ganzen Sinn des Stückes. Und so ist Mirza, die in dieser Tragödie die inhaltvollsten Sätze, die Siegelworte des Schicksals zu sprechen hat, weder eine farblos indifferente Figur, noch eine verkleinernde Abschwächung der Hauptgestalt, sondern ein durchaus eigener Mensch mit eigener Bedeutung. Sammeln wir aus der Folge des Dramas einmal alle Züge auf, deren Ensemble uns zum Schluß Wesen und Bedeutung dieser Frau verraten wird.

Beim Beginn des zweiten Aktes, mit Judith zugleich, wird Mirza sichtbar, und das erste, was wir von ihr hören, spricht eine Differenz zwischen den beiden aus: während Judith in ihre Träume versenkt ist, die sie über den Alltag zur Ahnung Gottes erheben, folgt Mirza dem alltäglichsten aller weiblichen Triebe: sie kuppelt ein bißchen, sie will Judiths Interesse für den verliebten Ephraim wecken, und verhält sich sehr interesselos gegen die Traumgeschichten; als sie sie schließlich doch anhören muß, reagiert sie mit dem schlichten, praktischen Aberglauben des Volkes und schlägt vor, einen Traumdeuter zu holen. — In der darauffolgenden Erzählung von Judiths Ehe ist indirekt viel Wichtiges für Mirza

enthalten: Vor allem erfahren wir, daß sie ein Mädchen und eine Altersgefährtin der Judith ist. Sie hat sie an ihrem Hochzeitsabend begleitet und ist über das jähe, aus Glut und Scham gemischte Wesen der Braut tief erschrocken. „Ich dünkte mich mit einmal viel klüger als Du" sagt Judith. So kann nur das Mädchen zum gleichaltrigen Mädchen sprechen. (Daß Mirza auf keinen Fall als alte Frau, sondern unbedingt als Mädchen gespielt werden muß, erhärtet später bis zum Überfluß deutlich die bedeutende Stelle im letzten Akt, wo Judith zu ihr spricht: „Mirza, Du bist ein Mädchen, laß mich hineinleuchten in das Heiligtum Deiner Mädchenseele.") Im weiteren Verlauf des zweiten Aktes geht dann die Differenz zwischen Judith und Mirza in unauffälligen Zeichen mit sicherer Parallele weiter. Die Mysterien von Judiths rätselhafter Ehe ergreifen sie nicht in der Tiefe; vielleicht gruselt sie ein wenig, aber ihr „ich schaudre" darf keinen heroischen Akzent haben. Sonst könnte sie nicht so schnell gefaßt und fröhlich wieder auf die lieben Eitelkeiten des Alltags ablenken, um der Judith von ihrer Schönheit und dem liebenden Manne zu sprechen. — In der Szene mit Ephraim ist sie dann sentimental und widerstandslos, wie ein alltägliches, sinnlich gutartiges Mädchen dem leidenschaftlichen Manne gegenüber zu sein pflegt; für die stolzere, anspruchsvollere Haltung der Judith hat sie gar kein Verständnis. Ihr „Fühlst Du's nicht?" ist

mit naiver Verwunderung und Entrüstung zu sprechen.

Der folgende Akt zeigt dann die guten und starken Eigenschaften, die in dieser Alltagsnatur auch stecken: sie liebt Judith von Herzen, sie sinnt auf allerlei kleine Mittel und Listen um sie aus ihrer Apathie zu wecken, und sie hat sich geschworen, mit der Freundin unterzugehen, wenn sie sie nicht retten könne — sie hat selber seit drei Tagen nicht Speise und Trank zu sich genommen. Die Stelle, wo Mirza zu der aus Gebetsekstase erwachenden Judith sagt: „Iß, Judith, ich halt's nicht länger aus" und Judith erstaunt antwortet: „Du?" ist von der echtesten Hebbelschen Epigrammatik, kann aber durch die Schlichtheit des Bekenntnisses sehr rührend wirken, und muß wenn die Darstellerin den richtigen Ton trifft, der Mirza unsere Sympathie ein für allemal sichern. Nicht weniger schön ist der Ausdruck, den Mirza gegen Ende des Aktes für ihren Entschluß findet, Judith ins Lager des gefürchteten Feindes zu begleiten. „Hast Du den Mut, mich zu begleiten?" — „Ich hätte noch weniger Mut, Dich allein ziehen zu lassen." Das ist die ungemein charakteristische Antwort aller tief anständigen, tief gutartigen, treuen Philisterseelen; ihre Taten bestimmt freilich kein freier, heldischer Entschluß, sie folgen immer nur einem Müssen, wählen nur zwischen zwei Übeln — aber Liebe und Treue ist für sie auch ein Müssen, und der Verlust des ge-

wohnten und verehrten Menschen ein größeres Übel als selbst der Tod. Daß sie dabei keineswegs von einem geistigen Motiv geleitet wird, das man Verständnis für Judith oder ihre Handlung nennen könnte, daß sie vielmehr nur aus blinder instinktiver Anhänglichkeit handelt, zeigt sehr deutlich der Schluß des nächsten Aktes: Mirza kennt ihre über alles geliebte Herrin so wenig, daß sie wirklich glaubt, Judith habe ihr Volk an Holofernes verraten wollen. — Und nun kommt der fünfte Akt, für Mirza wie für Judith der wichtigste. Nach der großen Liebesszene, an deren Ende Holofernes Judith mit Gewalt auf sein Lager schleppt, gibt es eine ganz kurze Parallelszene zwischen dem Kämmerer des Feldherrn und Mirza. Der Mann steht offenbar zu Holofernes genau so wie die Magd zur Judith: er hat seine Brutalität und Energie, aber nicht seinen Geist. (Wie Mirza Gefühl und Opfermut, aber nicht das Genie der Judith hat.) Im übrigen ist der Inhalt der kleinen Szene, daß der Kämmerer Mirza verschmäht und schmäht, weil sie ihm zu häßlich ist. Ein Zug, den sich besonders die so hübschen jungen Damen bei Darstellung dieser Rolle merken mögen. Es folgt dann der Monolog der Mirza, der zwischen der Vergewaltigung und der Mordtat der Judith in einer sehr wichtigen Mitte steht. Denn sein psychologischer Inhalt ist im wesentlichen nur Angst, gemeine physische Angst, aber er führt zu dem in all seiner philiströsen Banalität

für diese Tragödie höchst bedeutsamen Satze: „Ein Weib soll Männer gebären, nimmermehr soll sie Männer töten.“ — Dann begleitet Mirza das verzweifelte Ringen der Judith (erst mit dem Entschluß, dann mit dem Gefühl ihrer Tat) durch die typischen Äußerungen ihrer Alltagsnatur. Als das Haupt des Holofernes fällt, sinkt sie in Ohnmacht, und das ist die charakteristische Äußerung der Schwäche im Gegensatz zu dem Wahnsinn, der Judiths stärkere Natur bedroht. Aber gerade weil Mirza den schlichten, instinktiven, ungeistigen Menschen bedeutet, kann sie mit der Stimme der Natur der Judith das Schicksalswort sprechen, das Schlüsselwort der Tragödie. Judith will sich an dem Gedanken aufrichten, daß sie ja gekommen ist, um ihr Volk zu befreien, aber Mirza entgegnet: „Du hattest es vergessen. Das also war es nicht, was Dich trieb, als Du Deine Hand in Blut tauchtest,“ und sie sagt später: „Holofernes hat Dich umarmt. Wenn Du ihm einen Sohn gebierst: was willst Du antworten, wenn er Dich nach seinem Vater fragt.“ Das ist die Stimme der Weiblichkeit, der Mutterschaft, der Natur, die Judith ihr Urteil verkündet. Denn dies sind die Gewalten, über die hinweg den Auftrag des göttlichen Geistes zu vollziehen, Judiths Wille — ihre Größe und Schuld, ihr Heldentum, ihre Tragödie war. Mirza spricht wie der Mann in der Volksszene: „Was wider die Natur ist, das ist auch wider Gott,“ aber Judith,

die wie jedes Genie sich als unbegrenzt wachsende Natur selber fühlt, antwortet: „Willst Du dem Herrn den Weg vorschreiben, den er wandeln soll?“ Sie wagt es im Namen Gottes, neue Wege selbst wider die „Natur“ zu begehen. Das ist ihre Größe, und das ist ihr Verhängnis, denn die beleidigte Natur rächt sich. Und sie spricht in der Entscheidungsstunde zu ihr aus dem Munde des Weibes, das ihre nächste Gefährtin, aber ganz geistloses Naturgeschöpf war — und das ist Mirza.

Die letzten Augenblicke der Tragödie bringen dann keine neuen Züge für unsere Figur mehr bei. Nur ihre unverwirrbare Treue, die einfache Hingabe, die diese im Grunde so Ängstliche sogar mutig macht, kommt uns in immer neuen Wendungen nah. Aber ich denke, das Bild der Mirza steht nun auch so vollkommen klar und fest vor uns. Man sieht, da ist nichts von der ehrwürdigen alten Amme und ebenso wenig von der koketten jungen Person, die mit der Judith in großartigen Affektausbrüchen wetteifert. Ein schlichter, alltäglicher, unbedeutender Mensch, mit allerlei kleinen Lastern seines Geschlechts, aber auch mit den großen typischen Tugenden seines Geschlechts: treu, hingebungsvoll, mütterlich aufopfernd, so steht Mirza neben der dämonisch genialen Judith. Keine zufällige Begleiterin, keine nur technisch erforderte Vertraute, sondern eine innerlich wichtige Kontrastgestalt. Man soll sie derb, selbst ein bißchen d u m m

spielen. Und ich gebe zu, daß dies angesichts der allzu Hebbelschen Bilder, der antithetisch ausgeschliffenen Sätze, die auch sie ab und zu reden muß, seine Schwierigkeit hat — die Grundschwierigkeit jeder Hebbeldarstellung. Dies muß überwunden werden: es muß ein untiefer, unwissend instinktiver Ton für alles gefunden werden, was die Mirza zu sagen hat. Denn wenn sie als das schlicht starke Bild alltäglich tüchtiger Weiblichkeit dasteht, der gute, gesunde Durchschnittsmensch neben dem gefährlich hochgespannten Genie, wenn ein Hauch ruhender animalischer Kraft von ihr ausgeht, dann — aber auch nur dann — wird die Darstellerin der Mirza eine wichtige Rolle spielen in der Tragödie „Judith".

XIII. DER GROSSKNECHT VOM ADAMSHOF

IN der Folge dieser Nebenrollen war es bisher die Absicht, darzutun, wie es in einem wirklich vollkommenen dramatischen Gedicht nichts Nebensächliches gibt, wie auch die textlich am schwächsten bedachte Gestalt in einem unmittelbaren Verhältnis zum geistigen Mittelpunkte des Stückes steht und für den Sinn des Ganzen deshalb auch Hauptsächliches bedeutet, — eine notwendige Farbe in der Harmonie des ganzen Bildes. Aber es ist nun nicht zu leugnen, daß es auch in bedeutenden dramatischen Gedichten Kompositionsfehler geben kann, die wirkliche N e b e n rollen nötig machen, das heißt Gestalten, die nicht für den eigentlichen, innerlichen Vorgang des Stückes bedeutend sind, die nur eine technische Funktion haben, und die, wenn sie ihre Arbeit im Mechanismus des Stückes geleistet haben, achtlos bei Seite geworfen werden. In diesen Fällen hat man freilich ein Recht von „Nebenrollen" zu sprechen,

aber so lange es sich um die Arbeit eines wirklichen Dichters handelt, ist die Mühe des Menschendarstellers immer noch nicht verloren. Auch der nur mechanisch geforderte Teil solcher Dichtung wird als Einzelheit immer dichterische Qualität genug behalten, um die Arbeit des Schauspielkünstlers lohnend und reizvoll zu machen. Und wenn sie innerlich, geistig hier nicht so wichtig, so bedeutend wie bei den geheimen Hauptrollen ist, die wir bisher betrachtet haben, so wollen wir nicht vergessen, daß diese Nebenrollen nun technisch um so wichtiger, für das äußere Verständnis des Stückes ganz unentbehrlich sind. Denn gerade, weil sie meist aus einer dichterischen Not und Verlegenheit geschaffen sind, so ist es sicher, daß sie an einem Platz stehen, der für das Verständnis der äußeren Handlung entscheidende Bedeutung hat, und daß hier ein langweiliger oder gelangweilter, kraftloser oder gar unverständlicher Schauspieler vom höchsten Übel sein müßte. Denken wir einen Boten — und Boten sind häufig solche unorganischen, Hilfsfiguren in nicht restlos geglückten Werken —, der die für den Ablauf des Stückes entscheidende Meldung bringen soll und nicht Kraft genug hat, die nötige Aufmerksamkeit auf sich zu sammeln, oder der gar mit seinem Wortlaut nicht voll vernehmlich wird! An solch einem Schauspieler kann ein Stück scheitern, und in diesem technischen Sinne gibt es also auch hier keine „Neben"-rolle!

Als Beispiel für so eine dramatisch unverbundene, aber technisch notwendige, und obendrein dichterisch belangvolle Rolle sei hier der Großknecht vom Adamshof aus Anzengrubers Volksstück „Der Meineidbauer" gewählt. Nicht ohne Grund entnehme ich das Beispiel solcher dramatischen Unzulänglichkeiten gerade dem Werk unseres Ludwig Anzengruber. Dieser wundervolle Dichter ist selten ein vollkommener Dramatiker gewesen. Denn er kam von der Tradition des Volkstückes her; und das war in Deutschland und speziell in Wien niemals ein Stück, das aus dem Volk gewachsen war, sondern etwas, was Literaten, liederlich mit allerlei Stilarten spielend, hingeworfen hatten, in der Meinung, so ein buntes Gemüse sei für das Volk bequem und gut. Bequem ist es ja auch wirklich, und deshalb bei der unerzogenen Masse, die Kunst wie Äpfel fressen will, beliebt! aber gut ist es niemals, denn weder für die schweren noch für die leichten, weder für die ernsten, noch für die frohen Dinge läßt sich in einer uneinheitlichen Form die Illusion erzwingen, die ein wirkliches Miterleben, die schöne Entrücktheit der Kunst schenken kann. Anzengruber hatte sein Leben lang schwer dafür zu zahlen, daß er auch von dem Irrglauben ausging, man müsse eine möglichst laxe, bunte, ungeordnete Form handhaben, um auf das Volk, dem seine pädagogische Leidenschaft stets vor allem galt, zu wirken. In Wahrheit können sehr

große, geistige, menschliche Werte, wie Anzengruber sie zu bieten hatte, nur in der strengsten geschlossenen Form kräftig genug werden, um bis ins Volk zu dringen und die primitiven Bequemlichkeiten seiner Volksstückmanier sind es, die heute den reinen Genuß seiner großen Komödien und Tragödien grade erschweren.— Nie hat ein Dichter einen rapideren Aufstieg genommen, als der Dramatiker Anzengruber, der von seinem zu Unrecht berühmten, grob gefügten und grob gedachten, sentimental rhetorischen „Pfarrer von Kirchfeld", der auf die Dauer nur die Bedeutung einer Talentprobe behalten wird, binnen zwei Jahren aufwuchs zu seinem Meisterwerk, der schönsten, größten und freisten deutschen Komödie, den „Kreuzlschreibern", die er an technischer Rundung und geistiger Kraft selbst nie wieder erreicht hat. (Denn äußere Not und die innere Unklarheit der Volksstücks-Idee lähmten ihn.) Aber zwischen jenem Meisterstück und dem noch halb dilettantischen „Pfarrer" liegt in der Mitte der große tragische Wurf des „Meineidbauer", dem doch im Technischen noch mancherlei Schwächen anhaften.

Was Anzengruber überall die meiste Schwierigkeit gemacht hat, das war die Exposition, die Ausbreitung der meist sehr komplizierten Vorgeschichte zu seinen Dramen. Gerade in der Kunst, unmerklich in einem schon spannenden und weiterführenden Dialog alles Voraufgegangene bekannt-

zugeben, in dieser Kunst, deren Meister sein Altersgenosse Henrik Ibsen gewesen ist, hat es Anzengruber nie sehr weit gebracht. Er muß in der Regel von einer im übrigen unnötigen Person, die Vorgeschichte breit erzählen lassen. Ein Verfahren, daß durch seine Absichtlichkeit die Illusion trübt, und durch seine theatralische Leblosigkeit außerdem beim Zuschauer nicht einmal die notwendige Aufmerksamkeit erzwingen kann. Der stärkste Fall solch eines leidigen Expositions-Redners ist nun der Großknecht vom Adamshof.

Es gibt im „Meineidbauer" besonders viel, was rückgreifend erzählt werden muß: Der Kampf des Stückes spielt zwischen den reichen Bauern vom Kreuzweghof und der illegitimen Tochter seines verstorbenen Bruders Jakob, Veronika Burger. Herr Jakob ist auf der Reise verstorben, er wollte sein Weib und die beiden Kinder ehrlich machen und ihnen sein ganzes Gut hinterlassen; nach seinem Tode war aber kein Testament zu finden, sein Bruder, dem er es angeblich anvertraut hatte, hat's vor Gericht abgeschworen und hernach die Burgerin mit ihren beiden Kindern vom Hofe gejagt. Die sind zur Großmutter, der alten Burgerlies gezogen, die hoch im Gebirg an der Grenze eine kleine Schenke hat, die nicht im besten Ruf steht (der Schmuggler wegen). Die Mutter ist gestorben, der Junge, Jakob fortgewandert und verdorben, Vroni aber ist in Dienst gegangen nach dem

Adamshof, wo der Sohn des Hofes mit ihr anbändelt, obschon er so gut wie verlobt ist mit der Tochter des Kreuzweghofbauern. — All das müssen wir erfahren, ehe die eigentliche Handlung einsetzen kann. Die Kunst des dramatischen Dichters wäre es nun, durch irgendein schon vorwärts führendes, dramatisch erregtes Gespräch zwischen den wirklich beteiligten Personen diese Dinge zugleich klarzustellen. Über diese Kunst aber verfügt Anzengruber nicht und deshalb muß eine besondere Figur auf die Szene, um all dies zu erzählen, der Großknecht vom Adamshof. Der Nagel, mit dem seine Funktion angeheftet ist, scheint nicht allzukräftig: er hat Vronis Mutter geliebt, und um die Tochter vor einem ähnlichen Schicksal zu bewahren, um sie zu warnen, daß sie sich zu tief mit dem Sohne des Adamshofbauern einläßt, erzählt er ihr die ganze Geschichte ihrer Mutter, und wir sollen wohl oder übel glauben, daß die reichlich erwachsene Tochter sie bei dieser Gelegenheit zum ersten Male hört. Als er zu Ereignissen kommt, an die die Vroni sogar noch eine persönliche Erinnerung haben muß, sagt er zwar reumütig „von dem, was nachher käma is, wirst vielleicht manches selbst wissen!“ — erzählt aber trotzdem alles gründlich weiter — da es doch die Zuschauer nicht wissen.

Insoweit ist dieser Großknecht nichts als eine theatralische Ungeschicklichkeit, und er ist auch eine dramatische Schwäche, weil er nach dem ersten

Halbakt nie wieder auftritt, auf die Handlung in in keiner Weise mehr einwirkt, auch nicht mehr erwähnt wird, und somit den Aufwand an Phantasie, den jede besondere Gestalt dem Zuschauer abverlangt, nicht rechtfertigt. — Und insoweit ist dieser Großknecht, der vielleicht mehr Textworte zu bringen hat, als irgend eine der bisher betrachteten kleinen Hauptrollen, wirklich eine Nebenrolle. Aber schon in bezug auf die dramatische Angliederung der Gestalt beginnt sich nun das Genie des großen ungeschickten Dichters zu regen. Die Einfügung des Großknechts in die äußere Handlung als unglücklicher Liebhaber von Vronis Mutter bleibt zwar ein bloßer Notbehelf, weil unser Interesse an dem Mann nicht wach gehalten wird, weil sein Schicksal in keiner irgendwie bedeutenden Parallele zu dem Ergehen der Hauptfiguren läuft. Aber mit dem Charakter, mit seiner inneren Beschaffenheit ist dieser Großknecht doch an eine charakteristische Stelle des dramatischen Gefüges gestellt. — Wie fast alle Anzengruberschen Dramen nämlich, so hat auch dieses Stück eine leidenschaftliche Tendenz gegen die äußere Kirchenfrommheit, die bloße Werkheiligkeit, die die innere Religiosität, die Menschenliebe, den sittlichen Anstand vernichtet. Der Ferner vom Kreuzweghof, der Meineidbauer, ist durch und durch bigott, er glaubt in all seinem Handeln auch im schändlichsten, sich durch fromme Werke und Gebräuche noch den besonderen Segen Gottes zu

sichern, — bis die wahre Religiosität, die zugleich sittliche menschenliebende Kraft ist, hervorbricht und sich ihm vernichtend fühlbar macht. Den Sinn des Stückes faßt sein Sohn Franz mit den Worten zusammen: „Es wäre uns beiden wohler, alter Mann, du wärst dein Lebelang weniger, was du fromm nennst, gewesen, aber immer ehrlich geblieben!“..... So stehen an den Polen dieses Dramas der „fromme“ Meineidbauer und die „gottlose“ alte Burgerlies, die in keine Kirche geht und gewaltig lästert, aber dabei ein überaus tüchtiger Mensch voll aufopfernder Nächstenliebe ist. Zwischen die beiden in die rechte Mitte ist nun schon mit seinen ersten Worten der Großknecht gesetzt; der geht in die Kirche, aber nicht in die erste Messe, „die Großherrn- und Verliebt-Leut-Meß, wo sie sich in die Kirchstühl breit machen und im Kirchgang an die Vortuchbandeln zupfen und auf d' Füß treten“; er geht „mittn' unter die Leut' mit g'flickte Röck' zur zweiten Meß' in ein Kirchbankeck hin.“ Denn der Großknecht ist fromm und er liebt die Kirche und ihren Brauch aber nicht wie „dö Hauptchristen in dö geschnitzen Kirchstühl, die hab'n d' frummen Dirndl gern, dö sich ohne G'schrei in all's drein geben!“ — Ihm ist der Gottesdienst der feierlich gestimmte Rahmen, in dem er sich seinen besten Gefühlen hingeben darf, der Erinnerung an den Menschen, die er geliebt, für die er gelebt hat. Und in diesem Sinne ist die Erwähnung

der erinnerungsreichen Blumenblätter, die er in sein Gebetbuch hat, auch nicht lediglich sentimental, sondern von recht charakteristischer Bedeutung.

Und damit sind wir von der immerhin nicht sehr starken und deutlichen dramatischen Qualität der Gestalt zu ihren sehr viel schwerer wiegenden dichterischen Mitgaben gelangt. Denn Anzengruber war als Dramatiker ungeschickt genug, um eine bloße Zweckgestalt ohne tieferen Zusammenhang zu schaffen, aber er war viel zu sehr Dichter, um die einmal aufgestellte Figur nicht aus dem Reichtum seiner liebevollen Phantasie mit wirklich lebender Menschlichkeit zu füllen. Was für ein Wesen dieser Großknecht wird, der „ein Fünfziger, graumeliertes Haar, gebräunte markierte Züge" auftritt, das ist mit seinem geschilderten Verhältnis zur Religion eigentlich schon ausgedrückt. Man könnte an Hebbels Meister Anton denken, wenn man den würdig aufrechten, sittenstrengen Mann vor sich sieht, der seinen „Respekt" verlangt, und der für gewöhnlich — auf der Szene merkt man das freilich nicht — gar wortkarg und verschlossen sein soll. Er produziert gern wohl abgemessene Sittensprüche, er lehnt die leichtsinnige unordentliche Art der Jugend ab und, wie er die geschlossene Feierlichkeit der Kirche für seine Andacht in Anspruch nimmt, das erinnert besonders an den Meister Anton, der „die Andacht nicht wie einen Maikäfer auf der Straße einfangen" kann und

„die schweren eiserner Kirchentüren hinter sich zuschlagen hören muß.“ Aber der ganze Unterschied zwischen dem Österreicher und dem Dithmarschen wird sofort mit aller Wucht deutlich: so hart, so stachlig, so unerbittlich wie eine Hebbelsche Gestalt ist ein Anzengruberscher Mensch niemals. Seine rauhe Schale ist nicht allzu fest, und darunter zeigt sich, wenn er der Vergangenheit gedenkt und etwa erzählt, wie er der Geliebten mit ihrem unehelichen Kinde zum zweiten Male die Ehe angeboten hat, doch ein Mensch von einer Weichheit, Zartheit und Duldsamkeit des Gefühls, wie sie der grandios bornierte Meister Anton niemals aufbrächte. Trotz seiner würdigen Haltung ist dieser Großknecht nicht der Mann, mit der Welt zu trotzen. Er hat die Fügsamkeit, die fromme Weisheit, die sich mit der Welt in den tiefsten Frieden zu setzen weiß. Er überblickt die Summe seines Lebens und fragt sich — nach allem Kummer und aller Enttäuschung, die er erfahren hat, — „ob mir's recht wär', wann ich all das nit erlebt hätt' und 's sollt alles anders sein, wie's ist“ — und er antwortet „nein! und da wird mir's so warm unterm Brustfleck und da inwendig in mir ganz stad! — Dös sein meine Suntäg!“

Man sieht dieser mürrisch weiche Großknecht ist — obschon noch ohne rechten Humor — doch schon ganz nahe der heiteren Weisheit des Steinklopferhans, den seine große Weltliebe gelehrt hat „es kann dir nix g'scheh'n“.

Mit diesem Ton gläubischer Zuversicht steht der Großknecht doch wieder auch dramatisch nicht bedeutungslos am Anfang der düsteren Tragödie die in das schöne Glaubenswort ausklingen wird: „Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst jetzt an!" — So bringt der große Dichter Anzengruber dem ungeschickten Theatraliker reiche Hilfe. — Der Großknecht bleibt ein Expositions-Notnagel, denn er kommt nur am Schluß des ersten Halbakts noch einmal auf die Szene, um Franz, den heimwandernden Sohn des Meineidbauern der jetzt vom Adamshof flüchtenden Vroni zuzuführen. Er hat dabei nur wenig Worte zu sagen und kann freilich am Schluß, da die beiden sich erkennen, ein sehr ausdrucksvolles stummes Spiel tiefer, verstehender Teilnahme zeigen. Aber so wenig er trotz alledem im Gefüge des ganzen Dramas schließlich bedeutet, er ist Mensch genug geworden, um dem Schauspieler eine an sich dankbare Aufgabe zu bieten. Und nun muß der Darsteller des Großknechts gerade dem Dramatiker Anzengruber zu Hilfe kommen. Er muß die langen Expositionsberichte ganz und gar als Charakterisierungsmaterial seiner Gestalt benutzen, er muß für den Mangel jeder Handlung in diesen ersten Szenen entschädigen durch das Interesse, das er für den Menschen erweckt, der sich in dem Erzählten und vor allem auch in der Art des Erzählens abspiegelt. Der langen ruhenden Szene

zwischen ihm und Vroni ein dramatisches Minimum zu sichern, indem man durch Stellung und Haltung, Einschnitte und Tempi, die Gegnerschaft und Annäherung, Spannung und Lösung im Verhältnis der beiden betont, das ist Sache der Regie — und ich will hier kein Regiebuch schreiben. Aber immer wird der Regisseur nur notdürftig die große Schwäche dieser Expositionsszene verdecken können. Das Entscheidende muß der Schauspieler durch die fesselnde Ausarbeitung der dichterischen Mitgift in der Gestalt des Großknechts leisten. Und das wird einer der keineswegs seltenen Fälle sein, in denen eine menschlichreine Darstellung in hohem Grade die gelegentlichen Gebrechen eines großen Dramatikers sühnen kann.

XIV. SOPHIE GUILBERT GEB. BEAUMARCHAIS

GOETHES „Clavigo“ gehört deshalb nicht wie „Faust“ und „Iphigenie“ zu den immer wachsenden, sich immer neu offenbarenden Meisterwerken, weil er viel mehr als jene ein Zeitprodukt ist. Nicht ein genialer Mensch in seinem immer gültigen Kampfe um Gott und Welt hat ihn geschaffen, sondern der sehr talentierte Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, der beliebte Poet des empfindsamen Zeitalters. Der grobe Freund Merk hatte so Unrecht nicht, wenn er dem jungen Autor des „Clavigo“ schrieb: „Solch Zeugs mußt du nicht machen, das können andere mehr.“ Talente, die das herrschende Gefühl der Zeit aussprechen können, gibt es wirklich immer mehrere; von Genien, die über den Zeitgeist hinaus Neues weisen, besitzen auch glückliche Epochen nur einen oder zwei. Wenn aber der „Clavigo“ auch ein Werk bleibt, wie es andere mehr können, so ist er deshalb noch lange keine Sache, die vielen gelungen

wäre. Es bleibt eine Arbeit, die außerordentlich Interessantes und Schönes enthält, und wenn sie uns nicht in immer lebendiger Neuentfaltung von selber stets andere Schönheiten zeigt wie die wahren Geniewerke, so kann doch der historisch gestimmte Geist, der sich die Mühe nimmt, in sie einzudringen und in ihr zu suchen, in dieser großen Talentprobe noch viel Wertvolles und Bedeutendes finden.

Das klassische Werk der Empfindsamkeit, das Werk, in dem sich der Geist einer Zeit so vollkommen spiegelte, daß es mehr als bloßes Zeitprodukt wurde, daß es das ewige Stück Menschennatur, das auch jede geschichtliche Besonderheit bedingt, fühlen machte, dies Werk ist Goethes „Werther". In ihm ist der Geist der Empfindsamkeit unsterblich geworden für alle Zeiten. „Clavigo" ist sein schwächerer Bruder; er ist nicht nur moralisch, sondern auch ästhetisch ein weniger reiner Werther, und nicht nur weniger rein, sondern auch weniger stark. Und deshalb erscheint uns der „Werther" als eine im bestimmten geschichtlichen Augenblick hervorbrechende Naturkraft, „Clavigo" als ein nicht eben notwendiges Spiel einer modischen Zeitstimmung. Bei jedem Kunstwerk ist der Gehalt, der innerste Gefühlseffekt immer unlöslich verknüpft mit der Gestalt, der äußerlichsten Form; und so kann man sagen, daß die ganze Überlegenheit des „Werther" über den „Clavigo" schon daran liegt, daß jener ein Roman,

dieser der Versuch eines Dramas ist. Denn der empfindsame Geist (der später den Geist der Romantik erzeugte) ist ja ein Geist der Unkraft, des völligen Sichverlierens, Sichverströmens, Sichauflösens in der Welt. Ein Monolog, ein innerliches Zwiegespräch mit der Welt, kann das Gedicht von solchem Geiste nur sein, und als ein einzig starker Monolog ist demnach Werthers Leiden ein Meisterwerk. Zum Drama, das tätige Willenskräfte gegeneinander setzen muß, um im Dialog Funken zu schlagen, ist hier ein schlechter Stoff. Und „Clavigo", dessen Held nichts tut, sondern nur immer wieder umfällt, sich im fünf Akten viermal selber untreu wird, und dessen Partnerin, die blasse Marie, lediglich ihre allzuzarte Seele aus ihrem schwindsüchtigen Leibe auszuhauchen hat, — „Clavigo" kann kein gutes Drama sein, kein Werk, in dem uns die dramatische Form durch ihre natürlichen Mittel ein Gefühl erschütternder Notwendigkeiten gibt. Was einen Clavigo und eine Marie tief interessant machen könnte, kann ja nicht aus dem dramatisch allein Darstellbaren, aus ihrem Willen kommen, sondern nur aus der umschließenden Welt, die ihren Willen immerfort bricht, und die nur ein Roman wie „Werther" vollkommen fühlbar machen kann.

Das große Talent des Autors aber beweist sich uns nun darin, wie aus diesem hoffnungslosen Drama doch noch ein gutes Theaterstück gemacht ist. Konnte

der innerste, dichterisch gebotene Konflikt (zwischen der schwachen Seele und der übermächtigen Umwelt) nicht eigentlich szenisch verkörpert werden, werden, so ist dafür der äußere Ablauf der Handlung über einen szenisch effektvollen Umweg geführt, indem zwischen Marie und Clavigo, die beiden Passiven, die einander verbluten, ein dritter Empfindsamer geschoben wird, Beaumarchais, der Bruder, der nun eine höchst aktive Spielart der Empfindsamkeit ververkörpert. Im Grunde genommen ist er nämlich genau so schwach wie die beiden andern, das heißt, er hat keinen planvoll handelnden Willen, er folgt nur dem momentanen Impuls und richtet deshalb mit all seinem Eifer, die Schwester zu retten und zu rächen, auch nichts als Unheil an. Aber da er wenigstens den Schein der Aktivität, ein heftiges, rastloses Temperament hat, so kommt es immer mit seinem Auftreten zu effektvollen, aufregenden Szenen; seine Ankunft gibt dem ersten, seine berühmte Anklage- und Erpresserrede dem zweiten, seine Verzweiflung dem vierten, seine Mordtat dem fünften Akt den Impuls, und da für den dritten Akt (im Wiedersehen mit Marie) der einzige aktive Moment des „Clavigo" sorgt, so ist das Theaterstück ein- für allemal geborgen.

Aber nicht nur die sehr zu Unrecht verkannten theatralischen Qualitäten Goethes kann man im „Clavigo" schätzen lernen, es gibt auch dichterische Feinheiten, die nicht nur das psychologische Detail,

sondern den Bau des Ganzen betreffen. Ein Stück nämlich, in dem die empfindsamen Seelen ganz unter sich wären, das sich ganz in Gefühlsschwelgerei und Schwäche auflöste, wäre nicht nur theatralisch unleidlich, sondern auch menschlich und dichterisch kaum genießbar. Beispiele dieser Art haben die Dichter des „Sturm und Drang" und später der Romantik abschreckend genug gegeben. Es war also nötig, diese flimmernden Gestalten gegen die ruhige, blickklärende Wand einer Gruppe von Realisten, von klaren Tatsachenmenschen zu stellen. Daß er das vermochte, daß er dazu den Stoff in sich selbst fand, das beweist, wie viel mehr der junge Goethe auch in seinen künstlerisch schwachen Augenblicken war als ein nur Empfindsamer, ein bloß Romantischer. Die Kontrastgestalt für den Clavigo, der bis zum Verbrechen nüchterne und klare Carlos, ist ja berühmt; aber ebenso hat Beaumarchais in dem schwerfällig besonnenen, energischen Bürger Buenco (einem, eigentlich interessanterer, Vorgänger des Brackenburg) sein Gegenstück, und die allzu zarte, lebensgefährlich gefühlvolle Marie findet ihre Ergänzung in ihrer Schwester: Sophie Guilbert, geborene Beaumarchais.

Diese wenig beachtete und gar nicht beliebte Gestalt scheint mir zu den interessantesten und dichterisch belangvollsten Details des ganzen Stückes zu gehören. Wie sie neben der schwindsüchtig über-

empfindsamen Blondine den brünetten Typ gesunder, herzhaft gescheiter Weiblichkeit verkörpert, das ist durchaus ein Stück dichterischer Vollkraft. — Es ist schon charakteristisch, daß wir Marie nie allein, nie ohne ihre Schwester auf der Bühne sehen — einen einzigen kurzen Moment ausgenommen, da sie auf des Bruders Verlangen hinausgeht, um nach ihrem Manne zu schicken — und dieser Augenblick kündet in einer sehr schönen, ironischen Dialogstelle Mariens Tod an.

Beaumarchais: „Habt ihr denn kein Mittel? Brauchst du nichts Niederschlagendes?"

Marie: „Ich weiß ein einzig Mittel, und darum bitt' ich Gott schon lang."

Beaumarchais: „Du sollst 's haben, und ich hoffe, von meiner Hand."

Marie: „Schon gut."

Es scheint, als ob der Tod in dem Augenblick die schwache Marie ergreift, in dem ihre starke Schwester sie verläßt; denn immer steht Sophie sonst vor ihr, schützend, besorgt, umsichtig. Weder im Schrecken noch in der Freude vergißt sie die Sorge um die schwache Gesundheit der Schwester; bei Beaumarchais Ankunft, bei Clavigos Eindringen und später bei Beaumarchais Wutausbruch, nie vergißt sie um der Kranken willen zur Vorsicht, zur Ruhe, zur Mäßigung zu mahnen. Und sie hat nicht nur die Geistesgegenwart für den Augenblick, sie ist planvoll

und weitsichtig lebensklug. Solange sie noch keine Hoffnung sieht, Clavigo der Schwester wieder zurückzugewinnen, sieht sie deren Rettung allein in einer entschlossenen Abwendung von dem Treulosen und sucht sie gegen ihn einzunehmen; sobald sich aber die Möglichkeit zeigt, Clavigo der Schwester wieder zuzuführen, ergreift sie das bessere Heilmittel und sucht ihn der Marie wieder so liebenswert wie möglich zu machen. Diese leitende Absicht der Sophie muß die Darstellerin vor allem betonen; die andern sehen ihr die Dinge stets „in einem allzu romantischen Licht". Daß sie selbst von der liebenswürdigen Person des Clavigo wieder einer starken Eindruck emptangen hat, darf die Darstellerin ebenso wenig betonen wie die französische Leichtfertigkeit, die sie gegen die Schwester verschiedentlich zur Schau trägt. Ich glaube, daß Sophie beide Empfindungen ganz bewußt übertreibt, um die Stimmung der Schwester zu lenken. Diese mütterlich kluge Fürsorge ist durchaus ihr herrschendes Gefühl. Dabei wäre es aber durch aus verfehlt, sie kühl und temperamentlos vorzustellen. Es ist eine außerordentliche Klugheit des Dichters, daß er die weichste, gerührteste Stelle des Stückes nicht aut die Szene gebracht, sondern der gefaßtesten, klügsten Person zu berichten gegeben hat: Sophie erzählt uns, wie Marie dem Clavigo verziehen und sich wieder zu ihrer Liebe bekannt hat. Und dieser kurze Bericht darf gewiß nicht mit Gefühlsschwelgerei,

aber doch noch weniger trocken und ohne lebhafte Mitempfindung gesprochen werden. Dieses „ein Strom von Tränen brach aus ihren Augen .... ach Schwester, woher weiß er, daß ich ihn so liebe?“ ist ja eigentlich der Höhepunkt und Drehpunkt des ganzen empfindsamen Spiels. — Einen viel stärkeren Beweis von Leidenschaft muß aber die Darstellerin der Sophie an einer Stelle ablegen, die mir überhaupt die dichterisch stärkste des Stückes zu sein scheint: Beaumarchais, der haltlos Empfindsame, rast in seinen Racheschwüren hemmungslos, ohne daran zu denken, daß sein schöner Temperamentausbruch die letzten Nerven der totkranken Schwester zerreist. Nach der Stelle, die fast Wedekindsch grotesk ist „Rache! wie mir's wohl ist! wie alles an mir nach ihm hinstrebt, ihn zu fassen, ihn zuvernichten!“ ruft Sophie „du bist fürchterlich, Bruder“ und darin darf um Gotteswillen kein pathetisches Mitgehen mit dem großen Pathos des Bruders liegen, sondern die ganze zornige Mißbilligung jedes vernünftigen Zuschauers gegen diese bequeme Raserei muß sich im Ton der Sophie abreagieren. Denn sie wird bald noch deutlicher: „Führ' ihn weg, er bringt seine Schwester um.“ Aber es ist schon zu spät, Marie stirbt, und nun hat die gefaßte Sophie eine Nervenkrise, die psychologisch außerordentlich plausibel ist, gerade für die Person, die bisher am längsten Fassung bewahrt und jede Empfindsamkeit unterdrückt hat. Und es ent-

spricht ebenso durchaus ihrer aktiven Natur, daß der Ausbruch nicht als Klage, sondern als Anklage erfolgt. Der wilde Hohn, mit dem sie sich gegen den Bruder wendet, scheint mir deshalb ein dichterischer Geniestreich zu sein: „Retter! — Rächer! — hilf dir selber! . . . . Gib sie mir wieder! und dann geh' in den Kerker, geh aufs Martergerüst, vergieße dein Blut und gib mir sie wieder." — Und von derselben psychologischen Tiefe ist dann der plötzliche Umschlag, wie sie dem Bruder um den Hals fällt und ihn antleht, sich zu retten.

Diese starke, ruhige Frau entbehrt keineswegs der Leidenschaft, wenn sie sich auch zu beherrschen versteht. Und ebenso wenig entbehrt sie eines ganz tiefen Gefühls. Denn über die Liebe und Sorge, die sie für Bruder und Schwester zeigt, und über die Empfänglichkeit, die sie für die Vorzüge Clavigos verrät, weit hinaus zeigt das ihre wunderschöne Haltung am Schluß. Den Verstand verliert sie auch hier durchaus nicht. Als sie sieht, daß Beaumarchais den Clavigo erstochen hat, ist ihr erstes Wort: „Wir sind verloren". Aber trotzdem ist sie bereit, dem Sterbenden zu verzeihen, selbst den widerstrebenden Buenco zur Versöhnung zu bewegen, und dem Verderber der Ihrigen einen Trost zu reichen, der ihr, die sie so aufopfernd die Schwester geliebt hat, sehr bitter sein muß: „ihr letztes Wort war dein unglücklicher Name. Sie schied weg ohne Abschied von uns."

Und nach so viel selbstloser Güte, nach so reicher Gefühlsoffenbarung ist sie am Schlusse doch wieder die Klare und Besonnene, die um den Bruder sorgt und ihn zur Flucht treibt.

Ich glaube, Sophie Guilbert, geborene Beaumarchis, ist das dichterisch außerordentlich geglückte Bild einer vollblütig starken, lebenstüchtigen, harmonischen Frauennatur. Sie darzustellen, ist sehr viel schwerer aber auch sehr viel reizvoller, als die exzentrisch schwärmerische Marie mit dem billigen Effekt des gefühlvollen Todes zu spielen. Ich glaube sogar, daß dies überschlanke blasse Gewächs uns nur erträglich sein kann, wenn uns die ganz lebensvolle Nachbarschaft ihrer Schwester gewiß macht, daß Maries Schwärmerei doch nicht bloße Hysterie, sondern ein echtes, wenn schon ausschweifendes Gefühl ist. Und somit ist sie durchaus eine Hauptperson, die Sophie Guilbert geborene Beaumarchais.

XV. DER ALTE SIGWARD

NICHTS beweist mehr den unermeßlichen Reichtum des größten Dramatikers, als die zahllosen und sehr verschiedenen Arten, in denen sein Name unnützlich geführt, sein Zeugnis fälschlich angerufen wird. Deshalb ist er ja so einzig: weil a l l e s in ihm ist, weil er alle Teile der Welt und des Lebens zu einer Harmonie von unerhörter Großartigkeit zu ordnen vermag. Aber weil man in ihm alle Details finden kann, so können wieder die kleineren, ärmeren, die nur eben ein Stückchen Welt besitzen, die nur einen Ton der Lebensharfe anschlagen können, sich scheinbar immer wieder auf Shakespeare berufen, als den Mann, der ja das Leben s o gesehen, die Welt s o gezeigt hat, wie sie auch! Das ist freilich so töricht, als wollte man eine Übereinstimmung der Fibel und der Bibel daraus ableiten, daß in beiden Wörtchen „ist" steht — und selbst wenn zwei Bücher alle Vokabeln mit einander gemeinsam hätten, so wäre noch

beinahe nichts für ihre Ähnlichkeit bewiesen, denn alles kommt ja auf die Anordnung an, in die die Worte gebracht sind. So ist Shakespeare niemals ein Zeuge für irgend einen, dem es auf bestimmte Teile der Welt, bestimmte Arten des Lebens ankommt. Dennoch hören die Parteien nie auf, diesen größten Zeugen für sich in Anspruch zu nehmen, und indem sie die Teile seines Wesens, die ihnen just naheliegen, ausschließlich hervorheben, entstellen und verfälschen sie immer wieder das Bild seiner wahren Größe, seiner alles umfassenden Einheitlichkeit.

Besonders sind es zu allen Zeiten und auch heute wieder die Stürmer und Dränger, die Maßlosen, die einseitig Leidenschaftlichen, die Shakespeare als den ihren proklamieren möchten. Weil Shakespeare in einer Zeit, da der deutsche und der europäische Geist unter der strengen Herrschaft des französischen Ordnungssinnes, des klassizistischen Maßes stand, als der Revolutionär, als der Befreier kam, der den Menschen wieder Mut zum Ausdruck ihrer Gefühle, zur vollen Fülle ihrer Leidenschaften gab — deshalb erschien er lange Zeit bei Freund und Feind als der nur Leidenschaftliche, Maßlose, Ordnungsfeindliche. Allmählich mußte man freilich empfinden und verstehen, daß der Masse aufgewühlter Leidenschaften bei Shakespeare nur eine um so tiefere Kraft zur Ordnung, ein geheimeres Maß entspricht, daß er nur eine andere, aber eine keineswegs minder reine und

geschlossene Harmonie ausspricht als die Griechen. Trotzdem suchen namentlich junge Poeten, die keine großzügige Beherrschung der ganzen Welt, sondern nur ihr Oppositionsgefühl gegen den Weltlauf begeistert, den Shakespeare wie ihresgleichen hinzustellen, und wollen mit Begeisterung in ihm den wilden Berserker sehen, als den die Franzosen ihn einst mit Zorn ablehnten.

Nun erscheint es ja völlig lächerlich, solch Bild von dem großen Meister malen zu wollen, der uns als sein Testament den wundervollen „Sturm" hinterlassen hat, diese unvergleichlich herrliche Allegorie auf die alle Arten der Leidenschaft bändigende Weisheit, die Bringerin von Sitte und Kultur. Aber auch in jenen Dramen, deren Held kein weiser Prospero, sondern ein Mann wilden Aufruhrs, leidenschaftlicher Empörung ist, auch in ihnen kann der klare Blick niemals ein einseitiges Parteiergreifen des Dichters für das selbstherrliche maßlos trotzende Individuum erkennen. Shakespeare kennt und liebt, wie alles Lebendige, die Schönheit und Kraft aufbegehrender Leidenschaft, und ohne eine Spur moralistischer Entrüstung stellt er ihren Weg und ihr Wirken noch im Verbrecherischen dar. Aber ebenso gut kennt, würdigt und liebt er die anderen Lebensäußerungen, die als Mächte der Ordnung, des sozialen Zusammenhalts, der sittlichen Beherrschung jenen andern entgegenwirken und sie aufheben müssen.

Dies ist Shakespeares „Objektivität", seine mitleidlose Härte und Größe. Er weiß, daß Romeo und Julia zugrunde gehen, nicht weil die Welt so fluchenswert gemein und schlecht oder das Schicksal so ungreiflich boshaft ist —, sondern weil eine so über alles Maß gespannte Leidenschaft in dieser Welt nicht dauern kann, ohne ihr Gefäß zu zerstören. Und wenn er darstellt, wie Antonius und Kleopatra im ungeheuren Sinnenrausch sich und eine Welt auflösen, so ist er von moralischer Entrüstung nicht weiter entfernt, als von jener snobistischen Bewunderung, mit der der „ganz Moderne" (der nur ein umgekehrter Philister ist) zu diesem Paar aufblicken würde. Shakespeare sieht hier nichts anderes, als daß zwei sehr große, aber lebensfeindlich isolierte Kräfte sich ihren Untergang bereiten müssen, und das stellt er dar. So wirft „Othello" den maßlosen Stolz einer edlen Seele mit tödlichen Stoß in die Grenzen der Weltordnung zurück, so zerstört „Lear" eine ganze Welt zügelloser Leidenschaften, damit die Belehrten und Gebändigten bleiben und weiterbauen können. Und so M a c b e t h."

„Macbeth" ist ja das düsterste, das wildeste, das gefährlichste aller Shakespeareschen Dramen; es eilt von Mord zu Mord, und sein Held, der Mann der gewaltigen Faust und der schwachen Seele stürzt vom Wahn seiner Eifersucht und Angst gepeitscht, von Hölle zu Hölle. Und dennoch ist dies Werk, so

wenig wie irgend ein anderes von Shakespeare, einfach eine Orgie entfesselter Naturkräfte, ein blindes Umsichwüten imposanter Leidenschaften oder gar — was es bei unseren poetischen Jünglingen vielleicht geworden wäre — eine Verherrlichung der genialischen Individualität, die gegen die dumme Welt schließlich nicht ankann. Im Gegenteil gehört es zu den bewundernswertesten Eigenschaften dieser Tragödie, wie hier der mit vollster Hingabe dargestellten mörderischen Kraft des entfesselten Einen die Welt der Ordnung, der Menschenliebe, entgegengesetzt ist. Die Welt, an der Macbeth schließlich zerschellen muß, Ich weiß nicht, ob man schon hingewiesen hat auf den wundervollen Dreiklang, die tief symbolische Harmonie, mit der dem Macbeth diese drei Gestalten gegenübergestellt sind: der Jüngling, der Mann, der Greis — Malcolm, Macduff, Siward.

Diese drei verkörpern in drei Altern jene Menschlichkeit, an deren sittlicher Größe Macbeth scheitert. Sie sind erfüllt von Hingabe, Liebe, Opferfähigkeit und Selbstbeherrschung, und sie bilden deshalb einen Bund, an dem das Rasen des stolzen Selbstsüchtigen zunichte wird. — Malcolm und Macduff sind auch dem Schauspieler bekannte und beliebte Gestalten. Der junge Königssohn hat ja jene entzückende Szene, da er zum Schein sich aller Laster zeiht, um die Gesinnung seines Freundes zu erproben. Und Macduff hat nicht nur zuerst die Botschaft vom Morde des

Königs zu bringen, und zuletzt Macbeth zu erschlagen, sein darstellerischer Wert liegt vor allem in dem berühmten Augenblick, da er die Botschaft vom Morde der Seinen empfängt. Hier gilt es viele schauspielerische Künste zu zeigen, und diese Rollen sind deshalb nicht unbegehrt. Um den alten Siward aber kümmern sich die Schauspieler sehr wenig, und es gibt sogar Regisseure, die die ganze Figur herausstreichen und so in gedankenloser Weise eine weisheitsvolle Schönheit des Dramas zerstören. Malcolm, Macduff und Siward sind als Tryptichon gemalt, und wer einen herausnimmt, verdirbt das ganze Bild. Obendrein steht der Alte nur der Zahl seiner Textworte, aber keineswegs ihrer seelischen Bedeutung nach hinter den beiden andern zurück.

Betrachten wir uns seine Person. Das erste, was wir im Stück von Siward hören, ist durch einen Übersetzungsfehler entstellt. (Wie denn der Macbeth überhaupt weitaus am schlechtesten übersetzt ist von allen Shakespeareschen Hauptwerken; man muß voller Sehnsucht sein Erscheinen in der vorzüglichen neuen Übersetzung von Gundolf erwarten.) Es heißt nämlich am Ende des dritten Aufzuges der deutschen Übersetzung, Macduff wolle den frommen König Eduard bitten, daß er „Northumberland und Siward sende". Das ist Unsinn, denn Siward ist der Herzog vom Northumberland, der englischen Nordmark. Der Fehler kommt daher, daß im Englischen gar nicht

„senden“ steht, sondern „wake“, also „wecken, aufrufen“. Und daß hat einen Sinn: Northumberland und sein Herzog sollen aufgeboten werden, um im Namen Englands die Sache der vertriebenen Königssöhne gegen Macbeth zu führen. Shakespeare hat sich keineswegs so ohne Grund von der Geschichte entfernt, um aus dem Herzog von Northumberland und dem alten Siward zwei Personen zu machen — es tritt ja nachher auch nur einer auf! Dagegen ist Shakespeare von der Geschichte abgewichen, wenn der junge Prinz Siward seinen „werten Oheim“ nennt. In Wirklichkeit war er sein Großvater, da seine Tochter mit dem König Duncan vermählt war. Ob diese Abweichung sich schon in Shakespeares Quelle findet, oder ob es einen künstlerischen Grund zu ihr gab, kann für unseren Zweck ununtersucht bleiben. — Siward tritt zum ersten Male auf in dem Heere, das gegen Dunsinam heranzieht, und seine ersten Worte sind (ganz wie die des Fortinbras) rein sachlicher Natur, strategische Erkundigungen und Bemerkungen über Ort und Gelegenheit. Dann, als der jugendliche Malcolm sich in heftigen Schmähworten gegen Macbeth ergeht und der reifere Macduff einstweilen zu schweigender Überlegung mahnt, spricht der Alte:

„Ja, es naht die Zeit,
Wo richt'ges Unterscheiden läßt erkennen
Das, was wir schulden, was wir unser nennen.
Von schwacher Hoffnung müß'ges Grübeln spricht,

Die Schlacht sitzt ob dem Ausgang zu Gericht;
Und ihr entgegen führt der Kriegeszug."

Die Übersetzung ist leider gerade an dieser Stelle wieder bis zur Unverständlichkeit undeutsch und schwunglos. Aber selbst in diesem getrübten Text ist das Pathos eines starken und weisen Alten, der hier, ein rechter Held, ergeben und kühn seinem Schicksal entgegensieht, nicht zu überhören. — Und kühn! Der Zug fast lustig trotzigen Soldatentums, den hier die überlegene Weisheit des Feldherrn noch bändigte, springt unmittelbar vor der Schlacht reiner hervor:

„Zieht uns nur heut entgegen der Tyrann,
Mag er den schlagen, der nicht fechten kann!"

Nun kommt der letzte Kampf und der Schluß des Dramas. Der junge Siward fällt im Kampf wider Macbeth. Dieser Jüngling, der in der kindlich trotzigen Art, wie er den Tyrannen stellt, wohl absichtlich ganz im Typischen seines Alters gelassen ist, vertritt neben dem eigentlichen Repräsentanten Malcolm die Jugend, so wie zu dem Manne Macduff verstärkend die Schaar des anderen Thans, zum greisen Siward das Bild des heiligen Königs Eduard, der freilich nie auftritt, gesetzt ist. Der junge Siward, der bei Shakespeare mit Bedacht der einzige Sohn des Alten ist, während die Geschichte ihm einen Bruder gibt, fällt gleich im Beginn des Treffens. Dann kommt

der Alte, ohne des Geschehenen gewahr zu werden, und führt den Prinzen zum letzten Sturm auf die Burg des Feindes. Als der Sieg erfochten ist, versammeln Malcolm und Siward ihre Freunde, und nun erst hat der Siward seine eigentliche Szene, die offenbar zu der berühmtesten Macduff-Szene ein Pendant bildet und an Schönheit und Größe hinter ihm kaum zurücksteht. Der Alte spricht:

„Mancher muß draufgehn; doch soviel ich sehe,
ist dieser große Tag wohlfeil erkauft."

Da meldet ihm Rosse mit etwas wortreicher Feierlichkeit den Tod des Sohnes. Und darauf der Alte mit jener charakteristisch sinnlosen Frage, hinter die wir so gern bei größten Erschütterungen flüchten: „So ist er tot?" — — Der Regisseur sollte einmal nicht, wie das leider allenthalben üblich üblich ist, gegen Schluß eines Shakespeare-Dramas die Geduld verlieren und die Sache mit den vielen Leichen schnell zu Ende bringen; er stelle sich und uns nur einmal diesen Moment gründlich vor: da steht er in der Mitte der Heerführer, der riesige Alte, der gefürchtete Kriegsheld, den alle ehren und lieben. Man hat ihm eben die entsetzliche Botschaft gebracht, seine stumpfe Frage scheint das Heraufziehen eines ungeheuren Schmerzes anzukünden; in unwillkürlicher Beklommenheit weichen alle ein wenig zurück, es entsteht ein hohler Raum um den Alten, der sichtbar allein bleibt,

und Rosse sagt mit vorsichtig beruhigender Rhetorik: „Euer Schmerz muß nicht nach seinem Wert gemessen werden, sonst wäre er endlos" — und nun die wunderbare Antwort des Alten, deren heroische Schlagkraft wohl keiner der berühmten Stellen des Corneille weicht: er fragt:

„Hat er die Wunden vorn?"

und dann auf die bejahende Antwort, die Totenrede, in der alle Wucht Shakespearescher Metaphorik dröhnt:

„Wohl: sei er Gottes Kriegsmann!
Hätt' ich so viel Söhn', als Haar' ich habe,
Ich wünschte keinem einen schönern Tod:
Das ist sein Grabgeläut'."

Diese Fassung scheint selbst dem jungen König zu streng, er spricht:

„Mehr Trauer gebührt ihm und die will ich ihm weihn."

Aber der Alte ist unverwirrbar, er weiß, was der Arbeit des Augenblicks gebührt, weiß, zu welchem Geschäft man auf der Welt ist:

„Mehr tun ist Schwäche.
Er schied geehrt und zahlte seine Zeche;
So, Gott sei mit ihm!"

Und dann mit einer energischen Wendung ablenkend in das Wesentliche des Tages zurück:

„Seht, da kommt neuer Trost" —

und er weist auf das Haupt des Macbeth, das Macduff auf der Stange getragen bringt.

Dieses letzte menschliche Ereignis ist vom Dichter wahrhaftig nicht ohne Zweck unmittelbar vor den mehr rethorischen Abschluß des Stückes gesetzt. Der Regisseur, der sich die Mühe verdrießen läßt, diese Szene auszuarbeiten, versündigt sich gegen eine tiefe künstlerische Absicht Shakespeares. Diese Szene muß breit und voll genommen werden; es müssen die Pausen da sein, in denen sich auf dem Umweg über den sichtbaren Eindruck, den die Zuhörer auf der Bühne haben, die Größe des Alten, in unser Gefühl senken kann. Dem Darsteller des Siward muß alle Zeit zu dieser Szene gelassen werden. Dann freilich muß der Darsteller aber auch ein Mann sein, der solche Größe der Haltung zu zeigen vermag, der uns ein starkes Gefühl, und die stärkere Kraft, es zu beherrschen, glauben läßt. Ein Darsteller muß es sein, der mit dem hoheitsvollen Ton des weisen, aber ungebeugt fortschaffenden Alters noch die rauhe Kraft des Mannes Macduff, den schönen Schwung des Jünglings Malcolm überklingt, und der sich so bedeutsam in das Dreibild der sittlichen, beherrschten und beherrschenden Menschheit stellt, das Shakespeare der grandiosen Höllenfahrt des wüsten Macbeth entgegenhielt.

XVI. FRÄULEIN MAJAKIN

WENN wir in Gerhart Hauptmann, von allen seinen gefeierten dichterischen Tugenden scheinbar abgesehen, einen Dramatiker erblicken, dessen Werke voraussichtlich in den eisernen Bestand unserer Bühne übergehen werden, so liegt das nicht so sehr an seiner szenischen Architektur oder an der Kraft seiner dramatischen Spannung (hier gibt es gerade bekanntlich viele Einwände gegen sein Werk), es liegt an der unvergleichlichen Intensität seiner Menschendarstellung. Von dem einen Shakespeare immer abgesehen, hat wohl nie ein Dichter bis zu solchem Grade wirklich all sein Erleben in der lebendigen Bühnengestalt erlöst, und keiner ist deshalb in solchem Grade reizvoll für den Schauspieler geworden, der sich hier schrankenlos hingeben und überall die größten Möglichkeiten seiner Kunst bewähren kann. Wie jede Gestalt, die irgend eines seiner Werke um irgend eines Zusammenhanges willen heraufbringt, tiefes viel-

fältiges Leben gewinnt, wie noch die nebensächlichste durch die volle Teilnahme ihres Dichters die ganze hauptsächliche Fülle eines mit Leib und Seele lebendigen Menschen erhält, dafür möchten wie hier ein Beispiel dem jüngst erschienenen Werke des Dichters entnehmen.

„Gabriel Schillings Flucht" geschieht von den Menschen in die Natur; der arme Schilling, den seine doppelte Beziehung zu dem moralistisch verdumpften allzu bürgerlichen Eheweib und zu der allzu unbürgerlichen skrupellosen und vampyrhaften Russin um alle Lebenskraft und Lebensfreude, um Selbstgefühl und Selbstachtung zu bringen droht, flieht mit erhobenen Armen hinaus in sein geliebtes Meer, sich im Element zu entsühnen. Ihm gegenüber steht der stärkere Freund, der selbstsichere Bildhauer Mäurer, der in der Violinistin Lucie Heil ein ebenso selbstsicher klares, von aller würdelosen und entwürdigenden Besitzgier freies Menschenkind, zur Seite hat. Damit nun die äußere und innere Architektur des Dramas vollkommen werde, muß auch an Mäurers Seite eine zweite Frau treten, die Gelegenheit gibt zu zeigen, daß auch der Starke nicht gegen Versuchungen gefeit, aber ihnen gewachsen ist. Diese vierte Frau im Spiele ist das Fräulein Majakin. Auf der Nordseeinsel, wo Mäurer in der reinen Seeluft seinen Freund sehen möchte, bringt sie Hanna, die russische Verfolgerin Gabriels, als Reisegesell-

schaft mit. Sie ist von den sechs eigentlichen Figuren des Dramas weitaus am knappsten, am nebensächlichsten behandelt, aber welche Fülle des Zarten und Besonderen und wieviel in dieser dichterischen Gesamt-Situation tief bedeutsames Lebens enthält auch diese Gestalt!

Hauptmann sagt von ihr selbst nicht mehr als das: „Fräulein Majakin ist eine siebzehnjährige Russin aus Petersburg. Obgleich sie nicht groß ist, muß man sie, da ihr alles Backfischartige, Halbreife abgeht, für älter halten. Ihre Kleidung ist durchaus unauffällig." Ihre ersten Worte sind: „Wenn ich bitten darf, nehme ich für mich ein Zimmer." Mit diesem etwas unsicheren Deutsch und der bescheidenen und entschiedenen Forderung nach einer Selbständigkeit beginnt bereits Hauptmanns unvergleichliche Charakterisierungsarbeit. Wie aller Dialekt bei Hauptmann nur ein Mittel ist, Menschen in ihrer Gebundenheit, in ihren besonders bestimmten Abhängigkeiten zu charakterisieren, so wird auch hier das gebrochene Russisch-Deutsch des kleinen Fräulein Majakin ein ganz besonderes künstlerisches Mittel, um das kindlich Tastende und zugleich das angespannt Arbeitende dieses eben reifenden Menschenkindes zu charakterisieren. Denn auf eine wunderbare Weise ist die kleine Majakin zwischen Lucie Heil, die Freundin Mäurers, und Hanna Elias, den Vampyr Gabriel Schillings gestellt. Sie ist noch ein Kind und

hat in ihrer Ehrlichkeit, in ihrem Stolz, in ihrem aufrechten Bemühen um das Gute einen kameradschaftlichen Instinkt für Lucie. Aber sie ist von Hanna Elias Rasse: sie hat dieselben anklammernden, weiblich schwachen Instinkte, und damit denselben triebhaften Hang zu wirken und zu fesseln um jeden Preis. Selbst ein wenig um den Preis der Wahrheit. Den vielen sehr starken Lügen der Hanna Elias entspricht bei ihr freilich zunächst nur die harmlose eitle Art, mit der sie, wie wir hören, einen fremden Geistesblitz über das Rauschen des Meeres dem guten Mäurer als eigne Erfindung vorgesetzt hat — wobei der Zufall so boshaft war, daß jenes schöne Bild, daß sie selbst von Hanna Elias bezog, auf Umwegen von eben dem Mäurer kam, dem sie jetzt damit imponieren möchte. Diese verbreitetste Art zu lügen, fremden Geist wie eignen wirken zu lassen, ist freilich unendlich unschuldig gegen die phantastisch kühne Art, in der Hanna Elias schwindelt, die zum Beispiel der Freundin in der Nationalgalerie ganz fremde Bilder als Werke des „Professor" Schilling zeigt. Die Gläubigkeit, mit der die Majakin in ihrer Bewunderung für Hanna Elias und ihre „Religion der Schönheit" alle diese Lügen hinnimmt, gibt einen der heitersten Momente des Stückes und zugleich einen der liebenswürdigsten Züge in das Charakterbild der Majakin.

Es ist ungewiß, was aus ihr werden wird, ob sie das Selbstgefühl, den tätigen Verantwortlichkeits-

sinn einer Lucie Heil erringen oder auf dem gefährlich glatten Pfad des Schönheitskultes zu der haltungslos schlaffen, ziellosgetriebenen, gefährlich anschmiegsamen Lebensweise der Hanna Elias sich entwickeln wird. In der Entwicklung ist eben alles an ihr und in ihr, und nichts ist so wichtig an dieser Gestalt zu fühlen und darzustellen, wie der unreif feierliche, rührend überschwengliche Ernst der Werdejahre, mit dem sie alle Dinge und Menschen anfaßt und durcharbeitet. Alles wird bei ihr sogleich Prinzipienfrage und großes Problem. Junge Menschen von solcher leidenschaftlichen Überspannung des Gefühls und des Bewußtseins sind uns männlichen Geschlechtes in Dichtung und auf der Bühne nicht fremd. Daß uns diese Lebenssituation hier — ohne Ironie, vielmehr mit all der vollen Hingabe wie sie Hauptmann für jeden seiner Menschen hat — entgegentritt an einer weiblichen Gestalt, das ist das kulturell und das künsterisch Neue an dieser Figur.

Fräulein Majakin ist Russin — und nicht ohne einen künstlerischen Grund. In diesem Volke der großen permanenten Revolution, der losgelösten, fieberhaft suchenden Erneuerungsarbeit der Oberklassen ist solch Typ des ganz ernsthaften, ganz angespannten jungen Weibes wohl am ehesten gereift und am ehesten charakteristisch für die Jugend der höheren Bürgerstände. Während bei unsern Sieb-

zehnjährigen jenes schauderhafte, albern leere Damenembryo, „Backfisch" genannt, noch die Regel bildet. Aus einer g u t e n Familie ist Fräulein Majakin — ihr Vater ist Arzt, er führte sie in Petersburg in die Kupferstichsammlungen, er lebt jetzt schon seit vier Jahren mit ihr im Ausland. Sie darf deshalb in all ihrem Übereifer, all ihrem jugendlichen Geradezu nie grotesk, nie einfach komisch wirken; denn sie hat nicht nur in allem Eckigen den Keim einer graziöskoketten Weiblichkeit, sie hat auch von Hause aus gute Manieren, die sie vor allem Grob-Taktlosen bewahren. Gerade dadurch unterscheidet sie sich merklich von Hanna Elias, deren bohèmehafte Gewohnheiten immer durchblicken, und deren gute Manieren einen etwas äußerlichen und nicht sehr zuverlässigen Eindruck machen. Und doch hat die Majakin etwas mit ihrer Landmännin gemein, was auch ihren Takt zuweilen gefährdet, und was als die negative Folge jener von sozialen Leidenschaften durchglühten Atmosphäre anzusehen ist, mit der heute Rußland seine Menschen umgibt: Es ist das krampfhafte Anschlussbedürfnis, die absolute Unfähigkeit, allein zu sein, die dem Menschen leicht einen zu anschmiegsamen, aufdringlichen, gefährlich umklammernden Charakter im Verkehr mit seinen Mitmenschen gibt. Nur die Kraft, einsam zu sein, macht frei, und nur der Freie wirkt auf seine Mitmenschen befreiend, heilsam — diese Frauen aber können nicht allein mit der Natur,

nicht ohne Gespräch mit Menschen sein, und müssen deshalb Mitmenschen „aussaugen“ — vampyrisch. Hier tut sich der bedeutsame Kontrast auf, in dem die Majakin zu den anderen, deutschen Menschen des Dramas steht: Mäurer, Lucie und Schilling begrüßen Meer und Düneneinsamkeit als Erlösung und und Reinigung vom allzu Menschlichen. Die kleine Russin aber „kann in die tote Natur keinen Sinn bringen“. — „Dagegen ich liebe wie eine Gott: der Mensch.“ Das ist das Bekenntnis der Schwäche: eine Seele, die von einem Lebensziel, einem eigenen Sinn erfüllt ist, m u ß zu Zeiten allein sein, um sich zu sammeln und k a n n allein sein, weil sie mit dem eigenen Lebenssinn die ganze Natur sinnvoll und lebendig macht. Der ziellose, sinnlose, arbeitslose Mensch, ist auf Unterhaltung, Zerstreuung, Anregung durch Worte angewiesen: er haftet an Sensationen, an sinnlichen und seelischen Augenblickserregungen, die von außen kommen. Unter den Einfluß solcher Menschenart ist der Maler Schilling geraten, er hat den Sinn seines Lebens, seine Schaffenskraft und Schaffenslust verloren, hat sich in Berliner Kaffeehäusern und Frauenstuben verschwatzt und „verlegen“, wie man von den alten Rittern sagte — nun flieht er zum Meere und das Element, das ihn nicht mehr reinigen kann, rettet ihn in den Tod. Fräulein Majakin hat nur den Menschen gesucht und die Natur gefürchtet. Aber das gräßliche Schauspiel der allzu menschlichen halt-

losen Weiber, die den Mann, an den sie sich klammern müssen, zerreißen, hat sie doch aufgeweckt. In ihrer letzten Szene mit Lucie am Beginn des Schlußaktes verzichtet sie unter dem Eindruck des Geschehenen auf jede weitere Bemühung um Professor Mäurer, sie fühlt, wieviel mehr ihm die tätige Kameradschaft der tapferen Gegerin sein muß als ihre anschmiegsame Verehrung. Und sie bekennt schließlich: „Meistens erschrickt der Mensch vor der Natur; manchmal scheint die Natur vor dem Menschen zu erschrecken." Damit ist die kleine Majakin einen großen Schritt vorwärts gekommen. Ihre unbedingte Menschenverehrung hat einen Stoß erlitten und vielleicht wird ihr allzu geselliges Temperament durch die Katastrophe des armen Schilling einen Wandel erfahren, vielleicht wird mehr Selbstbestimmung, mehr Kraft der Einsamkeit, mehr Liebe zur Natur, mehr innerer Stolz in diese junge Seele ziehen. In den tragischen Niedergang Schillings, in den Trauermarsch dieses Kunstwerks schlingt sich ganz leise dies Motiv vom Werden des jungen Fräulein Majakin mit einem noch vorsichtig-zagen Klang von Hoffnung.

So vielfältig reich, so mannigfach bedeutend steht selbst eine Nebengestalt in einem Hauptmannschen Drama und lockt mit reichen menschendarstellerischen Möglichkeiten den Schauspieler.

XVII. DER ZWEITE JÄGER

FÜR den Beweis, daß es im vollkommenen Drama keine Nebenrollen gibt, daß auch die unscheinbarste Gestalt von unentbehrlicher Wichtigkeit für die Gesamtheit des Bildes und zugleich von dem Mittelpunkt der dichterischen Leidenschaft aus mit einem ganz besonderen Leben erfüllt ist, für diesen Beweis sind gerade die Schillerschen Dramen nicht immer als Beispiel heranzuziehen. Laufen doch alle kritischen Einwände, die gegen die Kunst dieses außerordentlichen Menschen und leidenschaftlichen Theatralikers erhoben worden sind, darauf hinaus, daß die dichterische Organisation seiner Dramen vielfach mehr von einer moralischen Idee als von einer unmittelbaren Lebensempfindung geleitet sei; und wenn daraus folgt, daß die Fügung schon der Hauptgestalten nicht immer einheitlich und zwingend für die psychologische Phantasie, sondern oft von Wendungen der moralischen Parteinahme und direkter Rhetorik gekreuzt

ist, so folgt daraus noch mehr, daß die Nebengestalten zum großen Teil überhaupt nur zweckmäßige Funktionen haben, daß sie ohne eigenes Gesicht hingestellt sind gleich rhetorischen Mechanismen. — Da bei Shakespeare ein ganz bestimmtes und bis in das vollkommenste sinnliche Detail gespanntes Gefühl vom Menschen Grund und Wesen seiner Produktion ist, so kann bei ihm kein Bote, kein Diener, kein „Freund" auftreten, der nicht als eine besondere Variation dieses zentralen Menschengefühls sein eigenes Gesicht hätte; da es sich bei Schiller um die eindringliche Verflechtung moralischer Qualitäten handelt, so brauchen nur die Hauptgestalten so weit lebendig zu sein, daß sie Beispielswert erhalten, — die Freunde, Diener und Boten aber, die für das äußere Ablaufen der Handlung nötig sind, können eventuell vollkommen ohne Umriß und Farben bleiben — ein sprechendes Vacuum, in das schauspielerische Phantasie vielleicht einen Menschen hineindichten kann, in dem aber die Dichtung zu solcher Gestaltung keinen Zwang und nicht einmal einen Anlaß gibt. Der Kammerdiener in „Kabale und Liebe", der Tiefenbach in den „Piccolomini" sind an der moralischen Idee des Ganzen noch beteiligt genug, um eine besondere Individualität vom Dichter zu empfangen. Aber schon der schwedische Hauptmann etwa oder die französischen Gesandten in „Maria Stuart", der Ritter Raoul oder die Mehrzahl der Granden an König

Philipps Hof, die gute Neubrunn oder die Zofen im „Fiesko", sie geben dem eigentlichen Willen zur Menschendarstellung wenig Anhaltspunkte und werden denn in der Regel auch als rein rhetorische Leistungen abgewickelt.

Wohl keines aber von allen Schillerschen Werken steht vor aller Kritik so sicher, ist so einmütig auch von den Gegnern der Schillerschen Theaterkunst bewundert worden, als das Vorspiel seiner großen Trilogie „Wallensteins Lager". Die Vollkommenheit dieses Aktes findet sich, wie mir scheint, nur noch in einzelnen Ensembleszenen der „Piccolomini" und des „Tell" wieder. Und es ist gerade vom Standpunkt der oben angedeuteten Kritik ganz klar, warum hier einem Schiller das schlechtweg Meisterhafte gelingen mußte. Diese ganze Masse der Soldaten ist Schiller unter dem leitenden sittlichen Gesichtspunkt seines Dramas einheitlich wichtig. Das Lager Wallensteins soll sein Verbrechen erklären. Jede einzelne Figur arbeitet hier also lebhaft an einem deutlich gefühlten Gesamteindruck mit und empfängt dadurch ihre Lebendigkeit. Andererseits bleibt sie Massenteil und beansprucht deshalb nicht unsere Aufmerksamkeit in jenem Grade, der uns die mehr als typische Person, die einmalige Individualität fordern läßt. Es genügt, wenn sich die moralische Gattung wieder in einer Anzahl von Typen differenziert. Und da Schiller dies mit dem ganzen Scharf-

blick des leidenschaftlichen Moralisten entwerfen und mit der ganzen zwanglosen Bewegtheit des genialen Theatralikers ausführen kann, so entstehen Meisterstücke.

Man hat schon öfters darauf hingewiesen, wie wundervoll verteilt die Stimmen in „Wallensteins Lager" sind, wie die Hauptfiguren auf einer tieferen Stufe die Welt der eigentlich handelnden, der Führergestalten des Dramas wiederholen, respektive vorbilden. Daß der Geist des Max aus dem ersten Kürassier spricht, daß der Kroat den Isolani, der Trompeter den skrupellos energischen Terzki und der Arkebusier die kaisertreuen Generäle gleichsam vorwegnimmt, und daß der orakelnde Wachtmeister, der ja Wallensteins Räuspern und Spucken ausgezeichnet beobachtet hat, eine delikate Parodie des Generalissimus selber ist — das alles ist schon oft konstatiert worden. Aber man kann die feine Verteilung der Stimmen noch weiter verfolgen und damit neue, aparte menschendarstellerische Möglichkeiten aufzeigen. Zu den schon erwähnten Figuren, die gegenüber den Typen der anderen außen befindlichen Stände (Bürger, Bauer und Kapuziner) die einheitliche Masse der Soldaten verkörpern, kommt als eine weitere Hauptgestalt: d e r e r s t e H o l k s c h e J ä g e r. Der hat wohl von allen Figuren des Aktes am meisten zu reden. Und das nicht ohne Grund: Für ihn nämlich findet sich k e i n e rechte Analogie

unter den Generälen, und das gerade deshalb, weil er nicht in irgendeinem besonderen Sinne noch das Wesen dieser Berufssoldaten spezialisieren soll, sondern weil er recht den Durchschnitt, den Generaltyp aus drücken soll. Innerhalb der ganzen Soldatenmasse steht er noch einmal in der Mitte als der charakteristischste Soldat: Er hat keine moralischen Hemmungen wie der Arkebusier und keinen tieferen Stolz wie der Kürassier, hat nicht die Großmannssucht des Wachtmeisters und nicht den tierisch dummen Aberglauben des Kroaten, er ist nicht einmal ein überzeugter Parteigänger wie der Trompeter. Er will leben und leben lassen, er ist leichtsinnig und gutmütig, keineswegs dumm, aber in keiner Weise tiefsinnig, er ist für Wallenstein aber nur, weil man es eben gut bei ihm hat, er ist ohne jeglichen Fanatismus. Gerade weil er so den breiten guten Durchschnitt, die Masse in der Masse verkörpert, hat nun der erste Jäger noch einen zweiten neben sich, der (im Gegensatz zu dem nur quantitativ zählenden zweiten Kürassier und zweiten Arkebusier) eine besonders durchgearbeitete Rolle darstellt, die wohl einmal besonderer Betrachtung wert ist.

Der zweite Jäger muß sich vom ersten abheben. Wie ist das möglich, da sie doch beide den durchschnittlichsten Durchschnitt, den ganz typischen Soldaten verkörpern sollen? Es ist dadurch möglich, daß der zweite Jäger eigentlich nie etwas anderes

sagt wie der erste, aber er sagt es derber, schärfer, gröber; er wiederholt die gleiche Melodie auf einem rauheren Instrument und vertieft, verstärkt und verbreitert dadurch den Eindruck. Dies ist ein Meisterstück der Schillerschen Instrumentation.

Die erste selbständige Äußerung des zweiten Jägers nach dem gemeinsamen Auftreten mit dem ersten ist, daß er die Aufwärterin, mit der der erste Jäger sich nur scherzend unterhält, sogleich handgreiflich zu halten sucht. Aus dem gleichen Grunde hat er dann später den derben Konflikt mit dem Dragoner, der auf das Mädel Anspruch erhebt: „Sucht er Händel? Ich bin dabei!" Es ist charakteristisch genug, daß er es in diesem bewegten Lager allein ist, durch den es fast zu einer wirklichen Schlägerei kommt. — Wenn der erste Jäger noch einigermaßen liebenswürdig das räuberhafte Schweifen seiner Truppe gegen die mehr pedantische Kriegsordnung der anderen verteidigt, so wird der zweite Jäger gleich grob: „Seid mir doch still! Was will das heißen?" Und gleich darauf hat er nun seine einzige größere Rede: die begeisterte Lobpreisung des aller Banden spottenden wüsten Reiterlebens; er rühmt sich:

„Wo wir nur durchgekommen sind —
Erzählen Kinder und Kindeskind
Nach hundert und aberhundert Jahren
Von dem Holk noch und seinen Scharen."

Diese wüsteste Fanfare der rohen Kraft, die in dem ganzen Stück geblasen wird, dieser „Saus und Braus" wird nicht nur durch die pedantische Bedachtsamkeit des Wachtmeisters, sondern auch durch das edlere Kriegerfeuer, das aus den Reden des ersten Kürassiers spricht, bedeutsam kontrastiert.

Die gleiche Grobkörnigkeit offenbart der zweite Jäger dann, wenn die Rede auf den Feldherrn, auf Wallenstein, kommt. Während aus der Begeisterung des ersten doch noch ein Gefühl für den Glanz der Wallensteinschen Persönlichkeit spricht, beruhigt sich der zweite dabei, daß Wallenstein durch einen Pakt mit dem Teufel dauernden Erfolg garantiere, und er resümiert sozusagen seine ganze Weltanschauung:

„Ja, er hat sich dem Teufel übergeben,
Drum führen wir auch das lustige Leben."

Ganz in derselben Art (man mag es Satz für Satz nachschauen!) gibt er dann auch dem Rekruten und dem Bürger, dem Kapuziner und dem Bauern gegenüber der typischen Soldatenstimmung immer einen Grad gröber und energischer als die andern Ausdruck.

Und ebenso charakteristisch ist dann seine Reaktion, als es zur Handlung, zum Protest gegen die kaiserliche Verfügung kommt. Als die anderen die Stellungnahme gegen den Kaiser doch noch irgendwie zu beschönigen und zu rechtfertigen suchen, gibt er sofort den derbsten und deutlichsten Ton an:

„Auf des Friedländers Wort und Kredit allein
Haben wir Reiterdienst genommen;
Wär's nicht aus Lieb' für den Wallenstein,
Der Ferdinand hätte uns nimmer bekommen."

Und er ist auch der erste, der, als die anderen noch fragen, was sie tun sollen, die Widersetzlichkeit verkündet:

„Wir lassen uns nicht so im Land rumführen!
Sie sollen kommen und sollen's probieren."

Er ist unter den Wortführern der roheste, aber eben deshalb auch der schnellst fertige und energischeste Kopf: Er sorgt für nichts als sein Wohlergehen und und für die brutale Kraft, die es erhält, und er will für Wallenstein sein, weil ihm der als der Stärkste, der eigentliche Machtträger scheint. Das ist der entschiedene Ton, mit dem der zweite Jäger immer wieder die edlen fast tragischen Gefühle des Kürassiers, die braven Bedenklichkeiten des Arkebusiers und den harmloseren Leichtsinn des ersten Jägers unterbricht, und er ist denn auch der eifrigste bei der Besiegelung des Komplotts.

Wir hören in dieser letzten Szene, daß er aus Wismar ist und als ein niederdeutscher Kerl: breit, grob, unbekümmert, trotzig muß er dastehen.

Unsere Regisseure legen, so viel ich zu sehen bisher Gelegenheit hatte, keinen Wert darauf, die besondere Nuance dieses zweiten Jägers zum Ausdruck zu

bringen. Mehrfach habe ich erlebt, daß der Mann mit der besten Gesangstimme die Rolle erhielt, um im Schlußlied anzuführen.

Um dies zu ermöglichen, wird sogar die große Holksche Rede zuweilen von dem zweiten Jäger auf den ersten übertragen. Aber Schiller hat die Strophen des Reiterliedes ausdrücklich ausgeteilt und dabei dem zweiten Jäger k e i n e gegeben, und ich finde es durchaus nicht respektvoll, das für Zufall zu halten. Ein so großer Arbeiter weiß bis ins kleinste hinein, was er tut, und hier scheint es mir sogar ziemlich einfach, einzusehen, daß mehrere andere, vor allem der e r s t e Jäger, als der mehr lustige und liebenswürdige Typ des Soldaten, Gesangsstrophen zugewiesen bekommen. Der hirnlose Kroat darf hier so wenig vorangehen, wie der Kürassier mit dem schweren Herzen — aber auch der zweite Jäger darf es n i c h t, weil er den gröbsten, rohesten, am wenigsten musikalischen Ton in dieser Menge angibt. Ein scharf zusehender Regisseur darf gerade den zweiten Jäger nicht vorsingen lassen, er darf höchstens mitbrummen. Neben der mehr schlanken und beweglichen Figur des ersten Jägers muß der zweite dastehen: ein großer, breiter, stiernackiger Kerl, brutal und skrupellos, aber intelligent und „schlagfertig" in jedem Sinne. Neben den anderen Hauptfiguren ein durchaus selbständiges Gesicht — der eigentlichste Repräsentant der rohen Hauptmasse in Wallensteins Lager.

XVIII. DIE KÖCHIN CHRISTINE

ÜBER „Fräulein Julie", das berühmteste und zweifellos stärkste seiner dramatischen Gedichte, hat sich Strindberg selber in einer sehr interessanten Vorrede ausführlich geäußert. Man tut aber keineswegs gut daran, sich der Führung des Autors zu überlassen, wenn man den letzten Wert eines Werkes erkennen will. Nur was an seinem Werk Absicht und freie Wahl war, das weiß er, oder gesteht er sich und andern ein. Aber das eben ist nicht das Wichtigste und Wertvollste an einem Kunstwerk; auf sein Notwendigstes, auf das, was es mit seinem Autor zusammen und oft ganz wider den Willen seines Schöpfers bedeutet, darauf kommt es an; nicht, was einer mit seinem Werk gewollt hat, was mit ihm im Augenblicke seines Werkes gewollt wurde, das bleibt das Wesentliche. Wenn man sich ganz der Strindbergschen Erklärung anvertrauen wollte, so wäre dies Stück eine naturalistische Studie,

ein mit kalter Hand hingesetzter szenischer Versuch über Milieupsychologie, ein Theaterstück, das seinen wirkungsvollen Stoff aus dem erotischen Zusammenstoß verschiedener Gesellschaftsklassen innerhalb der gegenwärtigen Zivilisation gewinnt. Solche Stücke sind in der vorigen Generation tatsächlich zahlreiche geschrieben worden, und die geschickten wie die ungeschickten von ihnen sind heute für uns gleich tot und erledigt. Wenn Strindbergs wilder Akt diese unglückseligen Mischprodukte von Kunst und Wissenschaft alle überlebt hat und noch lange leben bleiben wird, so ist es, weil eine große Leidenschaft in ihm zum Ausdruck ringt, eine Leidenschaft, die mehr will, als psychologische Erkenntnisse oder ein Theaterstück. Das ganze ist nur ein Akt aus der großen Strindbergtragödie, aus dem gigantischen Freiheitskampf eines Geistes, der an seinen Ketten reißt. Die Leidenschaft, mit der er die Unfreiheit des Menschen ergründet und darstellt, ist vom grimmigsten Haß genährt. Er sieht, daß der Glanz der Adligen ausgehöhlt ist von hundert erbärmlichen Menschlichkeiten, daß diese Herrschenden nur ihre Triebe feist gefüttert haben, die sie nun hundertmal unfrei machen. Und er sieht, daß der Aufstieg der Knechte zu diesem höchst unerstrebenswerten Ziel sich mit vielfach geduckter, feiger Brutalität vollzieht, ebenso stumpf, willenlos und begierig. Er blickt in diese soziale Welt, die nirgends die Spuren eines

freien und reinen Willens zeigt, er sieht keinen Sinn in diesem Streben und keinen Gott in dieser Welt, und er schlägt wie ein Verzweifelter um sich. Solch ein verzweifeltes Um-sich-schlagen ist auch „Fräulein Julie", und die nihilistische Verzweiflung, der ingrimmige Haß — nicht wider seine Geschöpfe, aber wider jene unbekannte Macht, die diese Geschöpfe treibt und hetzt, — diese großeWut macht Strindbergs „Fräulein Julie" auf immer zu einem erschütterndem Dokumente starker Menschlichkeit.

Diese sozusagen lyrische Wurzel des Strindbergschen Nachtstücks muß man, wie ich glaube, gesehen haben, um die dritte Figur des Stücks, die Köchin Christine richtig zu würdigen. Das eigentliche Drama spielt ja nur zwischen der Grafentochter Julie und dem Diener Jean, und die Köchin ist zunächst nur not, um die Exposition zu ermöglichen, den einförmigen Dialog zu variieren und die Handlung zum Ende schieben zu helfen. Das sind also rein technische Bedürfnisse. Aber für ein Drama von drei Personen wäre es natürlich der stimmungsmäßige Tod, wenn eine Person ganz und gar nur äußeren Zwecken diente und ohne innere Bedeutung auf der Szene stände. Strindberg entdeckt in seiner Vorrede mit seiner ganzen autodidaktischen Unerschrockenheit das Charakterdrama neu — als ob es immer nur die französischen Theaterautoren und niemals Shakespeare und seine deutschen Nachfolger gegeben hätte. (Viel-

leicht kannte er auch das germanische Drama damals wirklich noch gar nicht.) Er setzt also auseinander, wie seine beiden Hauptgestalten aus vielerlei Motiven aus vielfach sich kreuzenden Ursachenreihen zusammengesetzt seien. (Sie sind — und das ist ihre Schwäche — in ihrer Zusammensetzung deutlicher, aber keineswegs komplizierter und vielfältiger als Shakespeares Othello oder Kleopatra.) Und er sagt von seiner Christine neben einigem andern, was uns noch beschäftigen wird: „Übrigens ist sie eine Nebenperson und darum absichtlich nur skizziert." Wenn er dann aber fortfährt, daß der Grund hierfür sei, daß sie als Alltagsmensch unselbständiger, abstrakter gehalten werden müsse, so zeigt uns diese bedenkliche Anwendung des Wortes „abstrakt", daß Strindbergs ästhetische Analyse hier Form und Inhalt verwechselt. Tatsächlich ist nämlich die Figur der Christine genau so konkret wie die beiden Hauptgestalten durchgeführt, nur mit einem anderen Inhalt; sie ist nicht abstrakter als Julie und Jean, sie ist nur weniger kompliziert — und das ist ein so großer Unterschied wie zwischen „matt farbig" und einfarbig". Strindberg hat tatsächlich alles getan, um auch seiner Köchin Christine ein ganz bestimmtes, sehr kenntliches Gesicht zu geben. Das dies Gesicht im Wirklichkeitssinne weniger „interessant", grobzügiger sein mußte, erforderte der ganze künstlerische Plan. Und da springt uns bereits der mehr

als technische Sinn der Figur in die Augen. „Fräulein Julie" ist ein Trauerspiel, und nur problematische, tragisch übersteigerte Menschen erleben Trauerspiele. Julie, und bis zu gewissem Grade auch Jean, erleben Trauerspiele, weil ihre umgewendeten „perversen" Instinkte, ihre Lebensgier sie über die Schranken des sozialen Milieus, auf das sie angewiesen sind, hinaustreiben. Aber alles Außerordentliche kann sich nur am Ordentlichen ermessen lassen; es gehört deshalb hier ein Mensch auf die Bühne, der unproblematisch ist, der weder dekadenten, zum Fall geneigten Adel, noch gierig aufstrebendes Knechttum vertritt, sondern ein solid beschränktes Philisterium, dem es in seinem Felde wohl ist. Und das ist Christine. Sie hat sich mit ihrem Knechtschicksal durchaus abgefunden, sie lebt in ihm sicher und unverletzlich.

Christine nimmt die Herrschaft der Adligen absolut als Schicksal hin; sie haßt sie nicht und sie beneidet sie kaum, aber sie will ihren Vorteil vom Dienst. Sie hat keineswegs patriarchalische Zugehörigkeitsgefühle, wie sie Jean in einem Augenblick ironisch vorschwindelt, sie klatscht ganz gerne über die Schwächen ihrer Herrschaft, und nach der Terminologie der Waschfrau Wolfen stiehlt sie nicht gerade, aber sie maust. Sie hat für Jean eine gute, köchinnenhafte Zärtlichkeit, aber keinerlei pathetische Empfindung; sie ist nicht uninteressiert für das feinparfümierte Taschentuch des Fräuleins, aber sie legt es

dann mit dem Ordnungssinn eines gutgezogenen Dienstboten viermal zusammen. Sie tritt dem Fräulein ihren Schatz mit selbstredendem Gehorsam zum Tanz ab, und ist trotzdem eifersüchtig; sie ist eifersüchtig und schläft doch, während die beiden sich unterhalten, ein und geht schlaftrunken, von ihren Dienstobliegenheiten phantasierend, zu Bett: „Die Stiefel des Grafen sind geputzt — Kaffee aufsetzen — sofort, sofort, sofort — oh,oh! —Uh! — — — —“ Als sie dann aber wiederkommt, nachdem die Katastrophe geschehen ist, bricht sie gerade von ihrem Dienstbotenstandpunkt in moralische Entrüstung aus. Ihr Verhältnis zum Herrn hat nichts von patriarchalischer Treue zur Person , es ist ganz und gar das Klassengefühl, daß „ein Unterschied zwischen Leuten und Leuten“ sein muß. Deshalb verlangt sie von der herrschenden Kaste strenger als diese selbst die Erfüllung moralischer Formen, die ihr vielleicht gerade deshalb den Inbegriff von Vornehmheit ausmachen, weil sie selbst sie nicht einhält. Das Fräulein, das sich demselben Mann hingegeben hat wie sie, ist für sie keine Respektsperson mehr, ja sie haßt sie, weil sie einmal vor ihr Respekt gehabt hat. Und dieses Klassengefühl ist in ihr so stark, daß es alles Menschliche und sogar alle weibliche Solidarität übertönt. Der wieder auftretenden Christine stürzt Fräulein Julie mit einem Schrei zu, bei dem wir an König Philipps berühmtes „Toledo, Ihr seid ein Mann,

schützt mich vor diesem Priester" denken. (Vielleicht hat Strindberg selbst daran gedacht, denn es wirkt ganz wie eine bittere Parallele.) „Hilf mir, Christine, hilf mir gegen diesen Mann". Aber vergeblich appelliert sie „Du bist ein Weib und meine Freundin". Christine bleibt steinern, gefühllos gegen die Unglückliche, die ihr die soziale Illusion gefährdet hat. Und es ist ein Meisterzug, daß ihre letzten Worte gerade uns das Bild ihrer bürgerlichen Weltanschauung vervollständigen. Sie geht in die Kirche, weil sie an das Christentum glaubt, nach dem die Letzten die Ersten sein sollen — nach dem man also im Jenseits keineswegs bloß gerecht, sondern parteiisch für die Armen sein wird. So hat sie sich mit jedem Glauben und Aberglauben ihre Welt ausgezeichnet eingerichtet und ist keinesfalls aus ihrer Fassung zu bringen.

„Christine ist ein weiblicher Knecht voll Unselbständigkeit und Stumpfsinn, den sie am Herdfeuer erworben, voll gepfropft mit Moral und Religion als Deckmantel und Sündenbock. Sie geht zur Kirche, um leicht und schnell ihre Hausdiebstähle auf Jesus abzuwälzen und eine neue Ladung Sündenvergebung einzunehmen." So resümiert Strindberg in der Vorrede selbst den Charakter dieser Gestalt. Es ist der ganze Ingrimm des geistigen Menschen gegen die Philister in diesem Resümee. Und eine philiströse Natur ist Christine durch und durch. Aber bei der

synthetischen Arbeit des Dichters ist sie, wie mir scheint, keineswegs so unsympathisch, so rein negativ geraten, wie bei dieser Analyse. Die unbeirrbar sichere Haltung, die solide Tüchtigkeit, mit der diese Christine ihren Standpunkt verteidigt, hat etwas Respekt einflößendes und erweckt den Eindruck, daß auch der Autor etwas wie eine halb widerwillige Achtung vor seiner Figur empfunden haben muß. Das gesunde, das sichere Leben ist ja des ewig kranken und schwankenden Strindberg Ideal, und wenn er es auch verachtete, den Preis der Freiheit für diese Sicherheit zu bezahlen, für die Lebenskraft an sich muß er doch in jeder Form Respekt haben. So verachtet und respektiert er Christine zugleich. Im äußersten Gegensatz zu den beiden Hauptgestalten, die er gleichzeitig verhöhnt und liebt, weil sich in ihnen die Wildheit und die Ohnmacht seiner eigenen, außerordentlichen Seele spiegelt. Christine ist nicht seinesgleichen; sie ist aus der normalen Welt, der nichts Außerordentliches, weder zum Bösen noch zum Guten geschehen kann. Sie kann deshalb nur eine Nebenfigur seines Werkes sein. Aber sie ist eine unbedingt notwendige Folie in ihrem stumpfen Trotz, in ihrem anspruchslos sicheren Plebejertum zu diesem Doppelbild einer vergehenden und einer künftigen Aristokratie.

IXX. DR. FRANZ REUMANN

VON den Werken Arthur Schnitzlers ist wohl nicht das stärkste und wirksamste, aber das reinste und schönste das Schauspiel „Der einsame Weg". Am vollkommensten und klarsten spiegelt es die Grundstimmungen seiner besonderen Dichternatur und wird deshalb sicher noch oft auf unseren Bühnen wiederkehren. — Schnitzler ist von Haus aus ein Romantiker; das will eigentlich sagen: ein Mensch, dessen Natur sich nicht im Erfassen und Beherrschen der Realität befriedigt, dessen Religion Leben und Wert nicht zusammenbringt, der vielmehr seine Sehnsucht schwärmerisch an Unwirkliches anknüpft und mit ironisch überlegenem Zweifel auf alles Endliche, Begrenzte, Wirkliche sieht. Aber er ist ein Romantiker im Kleide des Weltmanns, denn er ist zu skeptisch und zu blasiert, um noch zu „glauben". Die Leidenschaft für das Überwirklich-Jenseitige ist in seinem

ungläubigen Sinn einer tiefgespannten Neugier gewichen. Als vom Sterben die Rede ist, sagt sein Held: „Gibt es einen anständigen Menschen, der in irgendeiner guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?“ Aber aus eben dieser fragenden Melancholie heraus kommt der spielerische Leichtsinn, mit dem dieser romantische Herr nun die Dinge der Wirklichkeit aufgreift, genießt, wieder fallen läßt — sie sind alle schön, aber alle doch nicht wichtig, alle doch nur Andeutungen für das, was man eigentlich sucht. „Ein leichtsinniger Melancholiker“, so hat sich schon Schnitzlers Anatol charakterisiert. „Der einsame Weg“ aber zeigt uns nun diesen Anatolmenschen beim Abstieg; zeigt ihn in zwei sehr verschiedenen Exemplaren: der Dichter, Herr von Sala, voll edler Geistigkeit und unerschütterlicher Haltung das Ende erwartend, neben dem Maler Julian Fichtner, dessen mehr sinnliche Natur schwach und sentimental wird und plötzlich und vergeblich nach der Welt draußen langt, die er so lange mißachtet hat, und die sich ihm jetzt entzieht. Denn die Menschen und Dinge an die sie nie geglaubt, denen sie sich nie geopfert haben, sie haben nun keinen Grund sich den Menschen, deren Jugendglanz entflieht, zu opfern — der Weg dieser glaubenslosen Romantiker, die kein Jenseits besitzen, und denen das Diesseits nicht heilig war, muß ins Leere führen. „Und wenn uns ein Zug von Bacchanten begleitet — den Weg hinab gehen wir alle allein. Wir, die selbst niemandem angehört haben.“

Das Schicksal dieser beiden Männer wird verknüpft mit dem Hause des Professors Wegrath. Felix, der Sohn dieses Hauses, ist eigentlich Julian Fichtners Sohn, aber an diesem Vater sowohl wie am Herrn von Sala, dessen Lebensspiel noch endend des Felix Schwester Johanna in seine dunklen Kreise zieht, wird er zum Rächer der Wirklichkeit — als Vertreter eines anderen Geschlechts, eines unromantischen „besseren", das „mehr Haltung und weniger Geist" besitzt. — Im Hause dieses Professors Wegrath, der selbst ein sehr bescheidener und schlichter Mann ist, unter dessen liebesstarken Schutz sich aber Existenzen retten, die das glänzende Spiel der romantischen Egoisten zerstört hat, in diesem Hause verkehrt noch ein dritter Mann — der Dr. Franz Reumann. Es ist nur eine Nebenfigur. Weder für die äußere Handlung noch für die Idee des Stücks ist er in dem Grade wesentlich wie der Herr von Sala oder der Julian Fichtner. Aber, da wir es mit einer Dichtung und nicht mit einem Theaterstück zu tun haben, so ist er doch sehr viel mehr wie die bekannte und farblose Figur des Hausarztes, der in so vielen neueren Stücken die uralte Funktion des „Vertrauten" übernommen hat und sich als geduldige Wand hinstellt, gegen die die anderen sich aussprechen dürfen. Franz Reumann ist ein Mensch, dessen besondere Art in der gesamten Komposition dieses Bildes etwas Wesentliches zu sagen hat.

Schon Reumanns Name ist, wie die meisten Namen dieses Stückes, ein wenig symbolisch gemeint. Er ist ein Mann, den vielerlei leicht reut, der Skrupel und Bedenken mit sich trägt, und der so aus dem grad entgegengesetzten Grunde wie Fichtner und Sala auch einen melancholisch einsamen Weg haben wird. Gleich das erste, was wir von ihm erfahren, charakterisiert ihn völlig: Er hat Aussicht, in Graz Professor zu werden, aber er tritt zurück, als sein einziger chancenreicher Rivale sich bei einer Bergtour den Hals bricht. „Der Gedanke, irgendeinen Vorteil dem Malheur eines anderen zu verdanken, wäre mir außerordentlich peinlich." Und dies, was er seine ganze gemeine Eitelkeit nennt, und was in Wahrheit ein bis ins Metaphysische reichendes Feingefühl, ein untilgbarer Respekt vor den Rechten fremden Lebens ist, es wiederholt sich im Laufe des Schauspiels noch einmal bei einem Anlaß, der sehr viel innerlicher und sehr viel tragischer ist: Er liebt Johanna, die Tochter Wegraths — es wird uns in der unterirdisch zarten Art gezeigt, in der alle Bewegungen innerhalb dieses Stückes vor sich gehen. Aber er weiß, daß Johanna den Herrn von Sala liebt, und nicht obschon, sondern gerade weil er als Arzt weiß, daß das ein verlorener Mann ist, zieht er sich zurück. „Es hat sich wieder einmal ein anderer den Hals gebrochen". — Reumann, der einen so tiefen Respekt vor fremdem Leben hat, ist ein Realist; aber sein Realitätsgefühl ist so über-

aus fein, so überaus empfindlich, daß es diesen stillen, ernst verschlossenen Menschen auf der entgegengesetzten Seite mit der gleichen Gefahr bedroht, die den glänzenden Lebenskünstlern aus ihrer zu großen Respektlosigkeit allen fremden Leben gegenüber erwächst: auch er vereinsamt. Auch er ist nicht im Gleichgewicht mit der Welt, er hat zu wenig, was die Romantiker zu viel haben, ihm fehlt es an dem nötigen Minimum von Brutalität, das man zur Selbsterhaltung und Selbstdurchsetzung braucht, und er bekennt deshalb: „Die Sehnsucht, die am tiefsten in mir steckt, ist die: ein Schurke zu sein, ein Kerl, der heuchelt, verführt, hohnlacht, über Leichen schreitet. Aber ich bin durch Mängel meines Temperaments dazu verurteilt, ein anständiger Mensch zu sein — und, was vielleicht noch schmerzlicher ist, von allen Leuten zu hören, daß ich es bin.“ Es ist kein Gegensatz dazu, sondern nur die Spiegelung seiner innersten Problematik in der Stimmung eines anderen Augenblicks, wenn er, der die durchgreifende geniale Kraft so schmerzlich in sich vermißt, ein andermal leidenschaftlich dafür eintritt, daß der zuverlässige Beamte die Welt und die Kunst weiter bringe, als das sogenannte Genie; da streitet er fast wie ein fanatischer Philister jedes Vorrecht des Genies ab. — Aber Dr. Reumann ist bei alledem durchaus kein Philister. Er möchte es nur in Augenblicken sein, um sich über die Schwächen seiner allzu fein-

fühligen Natur hinwegzutäuschen, er möchte jene „Haltung" haben, die der glücklichere junge Felix schon besitzt. Daß er kein Philister ist, zeigt nicht nur die Vornehmheit seiner Haltung in jedem Augenblick, nicht nur die mitfühlende Reiselust, die in ihm aufflammt, als Felix ihm seine Aussicht, die große asiatische Expedition mitzumachen, erzählt; das zeigt sich vor allem in der Art, wie er sich höchst unphiliströs dem moralischen Zweifel der Frau Wegrath entgegenstellt, die sich an ihrem Lebensende von Reue packen läßt über den Betrug, den sie ein Leben durchgehalten hat. (Felix ist ja nicht Prof. Wegraths, sondern Fichtners Sohn.) Reumann spricht zu ihr: „Eine Lüge, die sich so stark erwiesen hat, daß sie den Frieden eines Hauses tragen kann, ist mindestens so verehrungswürdig als eine Wahrheit, die nichts anderes vermöchte, als das Bild der Vergangenheit zu zerstören, das Gefühl der Gegenwart zu trüben und die Betrachtung der Zukunft zu verwirren." So spricht niemals ein kleiner, in enge Vorurteile gebannter Philister, sondern ein freier Geist, den der frömmste, ernsteste Respekt vor allen Wirklichkeiten erfüllt —, und der so zartfühlend ist, daß er anderen besser als sich selber rät. „Glücklich machen, ist besser als schuldlos sein," sagt er einmal, aber er wagt nicht selbst danach zu handeln. — — — Wenn Dr. Reumann ins Zimmer tretend, Salas Erzählung von einer „richtigen kleinen Schlacht", die

bei der vorigen asiatischen Expedition stattgefunden habe, mit den Worten unterbricht: „für die, die dort liegen geblieben sind, wird sie groß genug gewesen sein, Ihre kleine Schlacht", so zeigt dieser bittere Scherz nur dasselbe tiefernste Verhältnis zu allem Lebendigen, zur Praxis, wie schon die allererste Bemerkung, die über Reumann im Stück überhaupt fällt: Es ist ein Pfirsichspalier gepflanzt worden und Felix erfährt, daß dies eine Idee von Dr. Reumann ist: „Das hätte ich mir denken können — solche Nützlichkeitseinfälle traue ich in unserer Familie auch niemandem so recht zu."

Und wie das erste, so ist das letzte Wort, das ihn diese in sich vollkommene Dichtung sprechen läßt, für Reumann von höchster Bedeutung. Er hat vom Hause Wegraths resigniert Abschied genommen — aber als das Unglück da ist, als man ihn braucht, da ist er sofort wieder zur Stelle. Es ist am Anfang der fünften Aktes. Johanna ist verschwunden, und er hilft sie suchen. Niemand weiß, warum und wohin sie gegangen ist und Felix ruft verzweifelt: „Wer hat sie denn gekannt von uns allen, wer kümmert sich denn überhaupt um die anderen?" Da antwortet Reumann:„Es ist wahrscheinlich gut so, sonst würden wir alle toll vor Mitleid oder Ekel oder Angst. Ich muß jetzt zu meinen Kranken; ich habe einige unaufschiebbare Besuche. Zu Mittag bin ich wieder da. Auf Wiedersehen." Es liegt viel in diesen letzten

Worten dieses Arztes. Auch in ihm ist die innere Harmonie, die Kraft zum Glück nicht, aber weil er nicht sich, sondern anderen lebt, so kann er „zu seinen Kranken gehen", in seiner Arbeit einen Halt finden. Auch sein Weg ist einsam, aber nicht so lichtlos wie der seiner genialischen Gegenspieler. So voll gefaßter Melancholie, klug, tätig und doch im Grunde resigniert steht Dr. Reumann als eine in ihrer selbständigen Eigenart dem Ganzen des Stückes viel bedeutende Gestalt dem Maler Fichtner und seiner gebrochenen Selbstsucht gegenüber, und auch dem wundervollen Herrn von Sala — der schönsten und vornehmsten Gestalt, die Schnitzler jemals den einsamen Weg seiner weltmännischen Melancholie, seiner romantischen Skepsis hinabschreiten ließ. Dr. Reumann ist mit nicht minder guter Haltung nach der anderen Seite des Lebens um eben so viel zu weit gegangen, als Sala nach der seinen — und erst zusammen zeigen sie uns an, in welcher Mitte, von der Sehnsucht des Dichters hoffnungslos umkreist, der Kern gleichgewichtigen Lebens liegen mag.

XX. FRAU GABOR

FÜR unsere Zeit ist Frank Wedekind ganz gewiß einer der merkwürdigsten und interessantesten Bühnendichter. Aber von seinen Produktionen, die heute unter dem Eindruck seiner fanatischen und fanatisierenden Persönlichkeit eine verwandt gestimmte Gesellschaft mit Interesse aufnimmt, werden vielleicht nicht viele in das dauernde Leben der deutschen Bühnen eingehen. Eine aber ganz gewiß: „Frühlings Erwachen". Denn dies ist seine stärkste und reinste Dichtung. Wedekinds ewiges Thema ist ja der Befreiungskampf der Instinkte, der Ansturm der sinnlichen Gewalten gegen alle Fesseln der Zivilisation und Moral. Der Mensch, der sich finanziell und vor allen sexuell „durchsetzt", oder dem dies zufolge ideologischer Hemmungen mißlingt — das ist sein Thema. Je mehr er neuerdings dies Thema innerhalb unserer Kulturwelt, für deren unvermeidlich bindende sittlichen Kräfte er

kein Gefühl hat, darzustellen strebt, je theoretischer wird sein Vortrag, je mehr gewinnt er einen demonstrierend polemischen, einen bei aller Leidenschaft bloß verstandsmäßigen Charakter. In jenem Jugendwerk aber stellt er einen Zustand dar, in dem die erwachende Sinnlichkeit für einen Augenblick wirklich das allmächtige Zentrum des Menschen scheint, und wo die aufwachende Jugend in einen Verzweiflungskampf mit Erziehern geraten muß, die ihren Instinkten nicht den Weg zur kulturellen Veredlung weisen, sondern sie unterdrücken wollen. Hier war mit den Mitteln der Wedekindschen Natur eine Welt darzustellen die allen lebendigen Menschen vertraut ist, die nicht mit theoretischer Forderung, die mit dem einfachen Gefühl erfaßt werden kann. Und hier entstand eine Dichtung überreich an genial gesehenen und gestalteten Lebenszügen.

Freilich, schon dieses schöne und starke Frühwerk zeigt jenen grimmig polemischen Zug, der dann das Wedekindsche Werk mit fanatischen Pedanterien bedrohte: So dichterisch rein, so zart und lebendig die leidende und kämpfende Jugend dargestellt ist, so wenig sind ihre Bedränger und Bedrücker als irgendwie sinnvolle, in aller ihrer Beschränktheit durch die Notwendigkeit des Daseins gerechtfertigte Wesen gezeichnet — all diese Eltern und Erzieher erscheinen nur in grandiosen Karrikaturen als vollkommen blöde oder gemeine Subjekte. So zerfallen die Szenen, die

das Stück mit dem ganzen wilden, lyrisch gewaltsamen Wechseltakt des „Sturm und Drang" vorübertreibt, in zwei stilistisch sehr verschiedene Gruppen, eine lyrisch pathetische, die uns stärkste Lebensillusion erwecken soll und erweckt, und eine groteske, höhnisch bloßgestellte, die der Dichter vielleicht auch noch für Nachbildungen von Lebewesen hielt, die für uns aber lediglich den Wert genialer Karrikaturistik haben können. Zwischen diese, von hingebender Liebe gestalteten, und vom wilden Haß verzerrten Geschöpfe ist vermittelnd nur eine einzige Gestalt gesetzt, das ist Frau G a b o r. Sie — und allenfalls noch ihr Mann, der ohne all zu karrikaturistische Übertreibungen eine normal konventionelle, intelligent tüchtige Bureaukratennatur zeigt, sind unter den Gegenspielern der Jugend in diesem Stück die einzigen Menschen. Frau Gabor aber ist die einzige Figur der älteren Generation, die auch mit Liebe, mit einem wirklich dichterischen Anteil behandelt ist, und deshalb ist diese kleine Rolle für das Ganze des Stücks, für sein Gleichgewicht, seine Harmonie von größter Wichtigkeit.

Denn Frau Gabor hat selber ein tragisches Schicksal. Sie glaubt jene Vermittlung zwischen der Jugend, die sie liebt und dem Leben, das sie kennt, leisten zu können; sie möchte mit Liebe und verstehender Geduld diesen zum sinnlichen Menschentum erwachenden Kindern zu einem harmonischen Aus-

gleich der Kräfte helfen — aber sie ist den Zuständen, die der Unverstand der anderen Erwachsenen geschaffen hat, nicht gewachsen; sie wird von den Vorurteilen ihrer Welt nicht nur äußerlich überwältigt, auch innerlich gebrochen.

Drei Szenen gehören der Frau Gabor in diesem Stück. — Sie ist die Mutter des Melchior —, jener stärkeren Knabennatur, die überwindet, wo ihr Freund der weicher veranlagte Moritz zu Grunde geht. Und Frau Gabor kommt zuerst auf die Bühne, um den beiden Knaben den Tee zu bringen, den Knaben, die im leidenschaftlichen Gespräch der Vierzehnjährigen ihre wild durcheinander brodelnden Gefühle austauschen. Und sofort fühlen wir voller Teilnahme und Bewunderung, wie diese Frau aus einer Klugheit, mehr des Herzens als der Überlegung, diese jungen Menschen eben als Menschen, — nicht als Erziehungsobjekte, mit kollegialer Achtung — nicht mit pädagogischem Hochmut behandelt. Sie spricht mit vernünftigen Gründen gegen die Nachtarbeit des Moritz, der unter der Last der humanistischen Schulaufgaben verzweifelt, und wagt sogar zu sagen, daß Spaziergehen in frischer Luft viel wichtiger sei als korrektes Mittelhochdeutsch. Sie spricht in ruhiger Einsicht mit dem Sohn über die Lektüre des „Faust", in der die Knaben gerade begriffen sind; sie glaubt, er werde ihn noch nicht verstehen, vertraut aber seinem gesunden Instinkt: „tu, was du verantworten kannst".

Und schließlich sagt sie mit jener etwas pedantischen Deutlichkeit, von der man nicht recht weiß, ob sie mehr unbewußte stilistische Eigenart des Dichters oder beabsichtigter Charakterzug der Frau Gabor sein soll: „Ich werde mein Vertrauen immer lieber in dich als in irgend beliebige erzieherische Maßregeln setzen."

Hier ist Frau Gabor noch ganz in ihrer sicheren Haltung, in dem schönen Zutraun, daß es ihr gelingen müßte, die leidenschaftlich aufschäumenden Kräfte der Jugend friedlich in die Kanäle der Kulturwelt zu leiten. Die zweite Szene zeigt sie schon erschüttert — ringend, aber noch hoffend. Moritz, der Freund ihres Sohnes, hat ihr einen verzweifelten Brief geschrieben: er wird voraussichtlich sitzen bleiben und redet sich ein, seine Eltern würden darüber verzweifeln; nun will er, daß Frau Gabor ihm Geld zur Flucht nach Amerika gibt, und droht sich anderenfalls zu erschießen. Die ganze Szene enthält nur Frau Gabors Antwort an Moritz: sie „sitzt, schreibt". — Eine technisch für die Darstellung außerordentlich schwierige Aufgabe, den natürlichen Schein eines Briefschreibers mit erfordert deutlichem Gefühlsausdruck in unwahrscheinlichem Monologisieren zu vereinen. Eine mehr dichterische als dramatische Erfindung, und für den Schauspieler ein um so schwerers Hindernis, als diese Frau nicht nervös erregt vor sich hinsprechen darf, was selbst unter

einem stark erschütternden Eindruck ihrer mütterlich klaren und energischen Natur widersprechen würde. Man wird eher in gewissenhaft prüfenden, klaren Rekapitulationen, in einem stückweisen Überlesen den Wortlaut des Briefes vernehmlich machen können, der mit aller Güte und aller Klugheit den verzweifelten jungen Mann zu besonnener Fassung, zu einer ruhigeren und hoffnungsvolleren Würdigung seiner Lage zu bewegen sucht.

Aber die Dinge gehen über alles Erwarten schlecht: Moritz erschießt sich wirklich, und in seinem Nachlaß findet man eine Schrift, in der Melchior den Freund über das Sexualproblem aufgeklärt hat. Dies führt nun zu einem Kapitalprozeß des weisen Lehrerkollegiums gegen den „schuldbeladenen Schüler". Er wird von der Schule verwiesen. Gleichzeitig aber kommen seine verhängnisvollen Beziehungen zur Wendla Bergmann, die er in kaum bewußtem Jugendrausch besessen hat, zur Kenntnis des Vaters, und der beschließt nun, ihn in eine Korrektionsanstalt zu geben — eines jener entsetzlichen Institute, die im Namen der Disziplin in den Kindern jede wahre Selbstachtung töten und sie damit zu heuchlerisch überdeckter Roheit erziehen. Und nun kommt Frau Gabors dritte Szene, die dramatisch wichtigste, die tragische Szene. Mit aller Leidenschaft, mit aller klaren Klugheit und allem Muttergefühl widersetzt sie sich der Absicht des Mannes, ihren Sohn einem

solchen Institut auszuliefern, in dem „ein gut gearteter Mensch so gewiß zum Verbrecher wird, die die Pflanze verwelkt, der du Luft und Sonne entziehst". Sie sieht weder in dem Entschluß der verzweifelten Schulpedanten, noch in jener Schrift, die der juristische Vater „ein Manifest moralischen Irrsinns" nennt, einen Beweis für die sittliche Korruption Melchiors und sie hält es gerade für das „fleckenlose Gewissen" der Eltern, das ihrem Manne nur all zu sehr die Hauptsache ist, für notwendig, ihr Kind vor der mörderischen Athmosphäre solches Verbrecherpädagogiums zu bewahren. So wehrt sie sich mit Kraft und Klugheit und schließlich mit dem Klageschrei der Verzweiflung. Aber sie weiß nur die eine Hälfte. Als sie schließlich erfährt, was zwischen Melchior und Wendla geschehen ist, da versagt auch ihre Einsicht, ihr Feingefühl und selbst ihr Mutterinstinkt. Das kann auch sie nicht mehr begreifen als die Folge unseliger, nicht von den Kindern verschuldeter Verhältnisse, und natürlicher, durch keinerlei Gemeinheit gebrochener Wallungen — wie es doch tatsächlich ist! — Auch ihr Weitblick endet hier; sie sieht nur noch den von der Gesellschaft aufs höchste verfehmten Vorgang, das konventionell Unmoralische, und empfindet es mit dem üblichen kurzen Schluß des Bürgers als sittliche Schuld. Nun muß auch sie es für richtig erklären, den Jungen in die Korrektionsanstalt zu schicken. Auch in dieser denkenden und lebendig fühlenden Frau siegt schließ-

lich das bürgerliche Vorurteil über die Einsicht in die Unschuld der Natur und die Schuld der naturverzerrenden Gesellschaft. Freilich, sie bricht vor Leid um diesen Sohn, den sie liebt, zusammen. Es wird ihr nicht leicht den Weg aller zu gehen, denn nur ihr Verstand, nicht ihr Gefühl hat kapituliert vor dem Anspruch der offiziellen Moral. Aber daß auch sie, der freiste und klügste Mensch unter den Erwachsenen, es nicht wagt, dem Herzen zu folgen, daß auch sie sich den all zu kurzen, den falschen Schlüssen des Verstandes ausliefert, das erst macht die Tragödie der Jugend vollkommen, die hier ihren letzten Freund verliert. So ist das Schicksal der Frau Gabor eine tragische Episode für sich, zugleich ein wichtiger Schlußstein im tragischen Bau des ganzen Dramas. Ihre drei Szenen, die eine individuelle und zugleich typisch bedeutsame Menschlichkeit in tragischer Steigerung entfalten, sind zugleich sehr entscheidende Momente für das Schicksal des erwachenden Frühlings. Auch diese „Nebenrolle“ ist eine Hauptrolle.

XXI. ARTAXERXES

EPISODEN und Nebenrollen werden geschaffen aus drei verschiedenen Anlässen: Besten Falls, weil der Dichter den Geist seines Werkes, den Charakter seines Helden durch eine Parallelgestalt, einen anders gewendeten und doch verwandten Vorgang, beleuchten will. Schlimmeren Falls, weil der Ablauf der Handlung das Eingreifen einer neuen Person erfordert, ohne die eine äußerlich wichtige Wendung nicht eintreten könnte. Schlimmsten Falls weil der rein technische Apparat verlangt, daß nur überhaupt jemand auf der Bühne ist, um die Pause zu füllen, die etwa der Umbau einer Dekoration oder der Umzug irgend eines Schauspielers verursacht. Für diesen Fall setzte man früher Zwischenspiele an: etwa das Auftreten komischer Figuren, die überhaupt mit dem Inhalt des Werks nichts zu tun hatten. Für den wirklichen dramatischen Dichter nun ist es durchaus noch nicht ehrenrührig, gleichfalls durch bloß hand-

lungsmäßige oder gar rein theatertechnische Anlässe zur Einführung von Figuren genötigt zu werden. Sein künstlerisches Ziel ist es ja, seinem Weltbild einen Ausdruck zu geben, dessen theatralischer Verkörperung uns mit der vollen Illusion der Wirklichkeit ergreift, und so muß er denn den Schwierigkeiten seines Stoffs und des Bühnenapparates Rechnung tragen, wenn der volle Schein einer wirklichen Welt erreicht werden soll. Das künstlerische Genie unter den Bühnendichtern aber wird sich darin offenbaren, daß jeder Anlaß zuletzt doch nur Wirkungen löst, die aus dem tiefen Grunde des dichterischen Schaffens ursächlich hervorgegangen scheinen. Gewiß gehört die Leidenschaft, mit der ein Dichter einen bestimmten Stoff ergreift, nicht gleichmäßig jedem kleinen Verbindungsglied an, das für die ganze Kette doch unentbehrlich ist; gewiß hindert das tiefe Grundverhältnis, das der Dramatiker zum Wesen der Bühne hat, nicht, daß ihm gewisse technische Detailforderungen der Szene nur eine Last sind, — aber die Episoden, die bloßen Hilfsgestalten, mit denen er diesen leidigen Verpflichtungen nachkommt, sie wirken überall dort, wo sich Verdienst und Glück zur Genialität verketten, doch wie aus dem Urgrund seines Schaffens aufgestiegen, wie von lang vorausschauendem Plan, um der Idee des ganzen willen, an eben diese Stelle gesetzt. Auch in solcher Episode, in solcher „Nebenrolle“ wiederholt sich das höchste Geheimnis der

Kunst, daß alles äußerlich Notwendige wie ein Ausfluß höchster innerer Freiheit erscheint.

Für diese Macht des Genies, aus jeder äußeren Not eine innerliche Tugend zu machen, gibt es in der deutschen Literatur vielleicht kein stärkeres Beispiel als die Gestalt des Artaxerxes in Hebbels „Herodes und Mariamne." Das ist der Sklave am jüdischen Königshofe, der Diener, der im vierten Akt während der Vorbereitungen zum Fest, von seiner früheren Existenz als Uhr beim Perserkönig erzählt. Es ist kein Zweifel, daß diese Figur und ihre ganze Szene dem allergröbsten technischen Bedürfnis zu Liebe geschaffen worden ist. Denn: Die erste Hälfte des Aktes bringt die innere Katastrophe; Mariamne, die Königin erfährt, daß Herodes, ihr Gatte, sie zum zweiten Male unters Schwert gestellt hat, ihr Leben, wie ein Ding ohne eigenes Recht, an seine Existenz knüpfend. Dadurch ist sie in ihrer Menschenwürde auf tiefste getroffen und beschließt sich an Herodes zu rächen, indem sie ihm zwingt, im eifersüchtigen Zorn zu tun, was er aus verbrecherisch überspannter Liebe tun wollte. Sie will — denn ihr Leben ist nach dieser Enttäuschung wertlos — sterben, aber Herodes soll noch bei Lebzeiten ihren Henker machen, weil er sie treulos wähnt. Was er höchst beleidigenderweise für möglich hielt: daß sie nach seinem Tode neue Freuden suchen würde, das soll er zu sehen meinen; mit einen höhnischen

Maskenspiel will sie ihn und sich selber vernichten. Mariamne will ein Fest bereiten, und auf ihm tanzen, während alle Welt den Herodes für verloren hält. Sie selbst glaubt gewiß, daß er zurückkehren wird, versichert aber nur um so ingrimmiger aller Welt, sie feire mit dem Fest des Herodes für sicher gemeldeten Tod. Dies Fest soll dem König die falsche Überzeugung von ihrer Treulosigkeit geben. — Wie es nun gefeiert wird, wie Herodes wirklich während des Festes zurückkommt, und die von Mariamne gewünschte tötliche Täuschung wirklich erreicht wird, das bildet die äußere Katastrophe des Stückes. Man sieht, das sind zwei deutlich geschiedene Abschnitte des dramatischen Vorgangs, der äußeren und der inneren Handlung. Aber Gründe der dramatischen Ökonomie zwangen den Dichter diese beiden Aktionen in dem einen vierten Akt zu vereinen. Denn nachdem er (was freilich bedenklich bleibt) dem ersten gleichartigen Vergehen des Herodes gegen Mariamne, seiner Aufdeckung und Wiederholung die ersten drei Akte gewidmet hat, muß er den fünften Akt für den Tod der Mariamne und ihre nachträgliche Reinigung, die zugleich die Katastrophe für Herodes bedeutet, behalten. Die Aufdeckung von des Herodes zweiten Todesbefehl und Mariamnes tiefsinnige Rache durch das Fest, sie müssen also in einem Akt untergebracht werden. Ein Szenenwechsel widerstrebte dem klassisch großzügigen Stil, in dem Hebbel das ganze

Drama angelegt hat; er war auch äußerlich, da der Schauplatz in beiden Fällen die Königsburg blieb, nicht unbedingt nötig. Gleichwohl war nicht nur stimmungsmäßig irgend ein Zwischenspiel erforderlich, das zwischen der ersten und der zweiten Katastrophe einen Augenblick der Ruhe gewährt; es war auch rein theatertechnisch unerläßlich, die Zeit auszufüllen, während deren die Diener die Gemächer Mariamnes in den Festsaal wandeln sollen, dessen höhnischer Glanz für die dramatische Situation ja nicht ohne Bedeutung ist. Während dieser Verrichtungen muß irgend etwas die Aufmerksamkeit des Zuschauers beschäftigen. Und da nur die Diener auf der Bühne sind, muß es einer von ihnen sein, der uns in Anspruch nimmt. Auf diese Weise entsteht die Szene des Dieners Artaxerxes, und ich glaube hiermit gezeigt zu haben, daß sie nur letztes Glied in einer Kette theatralischer Notwendigkeiten und ihrem Anlaß nach rein technischer Füllsel ist.

Nur umso bewundernswerter erscheint die Genialität, mit der diese äußerlich veranlaßte Szene im tiefen Grunde der dichterischen Idee verankert ist, mit der hier die tiefste schöpferische Freiheit des Dichters die blöde höhnische Notwendigkeit überwältig hat. Denn was erzählt nun der Diener Artaxerxes um die Szene zu füllen? Was erzählt er voll Stolz seinen ungläubig staunenden Mitdienern? Er ist „Uhr" gewesen, Uhr beim Satrapen. Sein Ge-

schäft war die Pulsschläge des eigenen Blutes abzuzählen, und danach die Sekunden, Minuten und Stunden anzusagen, Das ist sein Geschäft, dem er nachgehen muß im Bankettsaal wie auf dem Schlachtfeld; sein Vater wurde zählend von einem Pfeil getroffen.

Er war Uhr, wie wir,
Ich und mein Bruder, alle waren Uhren—

Der Pulsschlag, das eigene Blut, der Sitz des menschlischen Seins, die Triebkraft unseres Leibes und unserer Seele, nur noch vorhanden, um durch ihr Tempo für einen anderen die Zeit zu messen. Inmitten dieser Tragödie der ganz wachen, ganz von ihrem Recht durchglühten Individualitäten, inmitten dieses Kampfes, da Liebe und Leben an die Unantastbarkeit der freien Selbstbestimmung, an den Stolz der Persönlichkeit gesetzt wird, taucht ein Mensch — nein ein ganzes Geschlecht von Menschen auf — deren Lebenswelle Zeitmesser für fremden Willen geworden ist, die mit ihrer ganzen Existenz Uhr, dienender Mechanismus geworden sind. Und da sehen wir in einem grellen Blitz die ganze Tiefe des Abgrundes, in den das Menschengeschlecht stürzt, wenn es irgend einem in irgendeiner Situation gestattet wird, fremdes Leben zu seiner Sache zu machen, das Heiligtum der freien, der selbstgöttlichen Individualität zu brechen. Mariamne hat gesagt:

„Du hast in mir die Menschheit
Geschändet, meinen Schmerz muß jeder teilen,
Der Mensch ist, wie ich selbst, er braucht mir nicht
Verwandt, er braucht nicht Weib zu sein, wie ich."

Wir sehen erst jetzt, daß sie nicht zu viel gesagt hat. Wenn es jemals an den stolzen Seelen fehlen sollte, die wie Mariamne mit heiligsten Zorn das Palladium der Menschenwürde verteidigen, so werden tyrannische Geister wie Herodes das Menschengeschlecht herabdrücken, bis zu jener spukhaften, grotesk grausigen Tiefe, wo man Uhr ist — und zwar mit Stolz und Lust Uhr ist!

Denn nicht weniger bewundernswert als die Tiefe, in der diese Notszene der Gesamtidee eingefügt ist, ist nun die Kunst, mit der die Gestalt dieses Uhrmenschen lebendig vorstellbar und darstellbar gemacht wird. Würde er uns nur einfach sein Uhrenschicksal berrichten, es würde auf dem Theater wenig Eindruck auf uns machen. Wir müssen die sinnliche Wirkung dieses Schicksals zu sehen bekommen, müssen sehen, was für ein Mensch er durch dieses Schicksal geworden ist. Fühlte er sich nun durch sein Geschick beschimpft und gebrochen, so wäre dies ganz nebenher psychologisch unwahrscheinlich, da er ja nur einer alten Familientradition nachlebte. Es wäre aber vor allen Dinge ein sentimentalischer Effekt, der neben dem großen Schicksal

der Mariamne, das uns erfüllt, als schwächlich verpuffen müßte, und es wäre schließlich eine Abschwächung der geistigen Tendenz, denn die Entwürdigung, die ich noch als solche empfinde, ist nicht die größte. Erst wo der unmenschliche Zustand nicht nur mit Geduld sondern gar mit Stolz getragen wird, da ist die Menschheit wahrhaft entehrt. Und Artaxerxes ist s t o l z auf seine weniger als tierische, auf seine mechanische Existenz. Irgend eine Art von inneren Halt braucht ja jedes menschliche Wesen, und so ist es außerordentlich fein, wie dieser Uhrsklave als Surrogat für alles menschliche Selbstgefühl einen Berufsstolz hat und einen Nationalstolz. Höhnisch antwortet er auf die Frage, ob man denn in seinem Vaterland keinen Sand habe zu Sanduhren? „Sand genug, um ganz Judea zu bedecken" — aber unser Fürst ist eben vornehmer, er muß etwas besonderes haben! Und so schildert er denn in nationaler Begeisterung auch die Feste, bei denen sein Fürst Menschen, die durchaus nichts Böses getan haben, als Fackeln brennen läßt.

So breitet er das Motiv der ganz entwürdigten Menschheit weiter aus. Und sogleich meldet sich der allenthalben verborgene Sklaveninstinkt, der sich an einer möglichst glänzenden Macht berauscht, auch wenn sie auf die eigenen Kosten geht bei seinen jüdischen Mitdienern: es zeigt sich, daß einer jene bis zum Wahnsinn prahlerische Tat der Kleopatra,

die ihre köstlichste Perle im Wein auflöste und trank, von seiner Königin, von Mariamne erzählt hat, um sie zu ehren! (In einer für ihn sehr charakteristischen Weise überspitzt Hebbel diesen Zug noch, dahin, sie den Wein nicht selbst getrunken, sondern einen ahnungslosen Bettler zu trinken gegeben hätte.) Und im Abgehen höhnt Artaxerxes noch über die natürlichen Rosen, mit denen man den Saal schmücke, daheim seien es silberne und goldene; natürliche Blumen solle man nur dort anwenden, wo sie seltener seien, als Silber und Gold. Mit diesem letzten epigrammatisch grotesken Wort weitet Artaxerxes seine Welt des Sklaventums noch einmal vor uns auf, und wir erkennen, daß es die Welt der perversen, in ihren Grundgesetzen verwirrten Natur ist: die Welt, die überall für die edle Qualität die quantitative Häufung, für natürliche Entfaltung möglichst verblüffende Gewaltsamkeit gesetzt hat — der Geist, — der völlig „vom Urquell abgezogen ist".

Wenn aber Artaxerxes durch seinen Nationalstolz das Bild seiner Sklavennatur in bedeutsamer Weise verbreitert, so führt eine Wendung, die seinen Berufsstolz charakterisiert, dies Wesen noch in eine tragische Tiefe. Er erzählt, wie sein Vater in seinen Berufe als Uhr auf dem Schlachtfelde durch einen Pfeil getroffen worden sei, und sagt:

„Er rief die Zahl noch ab und starb! Was sagst du?
Das war ein Mann! Dazu gehörte mehr,
Als nötig war, den Pfeil ihm zuzuschicken!"

Und dieser Ausbruch grotesken Stolzes sagt doch eine Wahrheit. Denn freilich kann man noch im perversesten Sklavenstande etwas individuelll Außerordentlisches leisten, das der stumpf konventionellen Leistung eines an sich höher stehenden Kriegers überlegen ist. Aber gerade damit gewinnt das Problem seine tragikomische Tiefe. Daß auf solchen Beruf, der den Menschen zum Mechanismus entwürdigt, Heroismus verwandt wird, gerade das läßt uns fühlen, wie jeder Mensch von Grund aus für solchen Beruf zu gut ist, und wie in diesen Uhrmenschen „die Menschheit geschändet" ist, roher und grotesker, aber im Wesen nicht anders wie in der Königin Mariamne, der man man aus ihrer großen Liebe eine Sklavenpflicht, aus ihren Leben eine besessene Sache machen will.

Artaxerxes ist mehr als ein gespenstischer Schatten der zum Apparat entwürdigten Menschheit; er ist ein Individuum, das eine Lebensanschauung hat, Energie sie zu vertreten, und in grandioser und grotesker Perversion auch Selbstgefühl, auch Stolz auf seine entwürdigende Situation. Hier ist also Spielraum für einen Menschendarsteller, der ohne alle karrikaturistischen Grobheiten die Natur eines Lakaien bis an die Grenze erhabenen Wahnsinns zu

steigern vermag. Und wenn dieser Ton fanatischer Sklavenschaft getroffen, diese Haltung ganz knechtischen Stolzes gefunden wird, so wird dieser Diener — geschaffen, um die für einen szenischen Umbau nötige Zeit zu füllen — als eine tief bedeutsame, nicht mehr fortzudenkende Gestalt dastehen in dieser Tragödie der empfindlichsten Menschenwürde, des stolzesten Selbstgefühls.

XXII. ELFE

DER Lustspieldichter Shakespeare hat mit dem großen Tragiker nur eine letzte menschliche Gemeinschaft — sie schöpfen beide aus dem gleichen grenzenlosen Entzücken an der lebendigen Menschenwelt, diesem unerschöpflichen Quell aller Kraft und und aller Wahrheit. Aber wie sie den gleichen großen Stoff gestalten, das ist völlig unvergleichbar; der Lustspieldichter Shakespeare hat vollkommen andere Formprinzipien als der Tragiker. Und auch als der Komiker. Der Komödiendichter steht unter demselben Gesetz wie der Autor des „Lear" und des „Macbeth": er sammelt alle Kräfte der Betonung in die schier überlebensgroße Natur einer bestimmten Person, die im Grotesken so heroisch sein kann, wie jene im Pathetischen. Das beweist Fallstaff, der in derselben Art Art alles ordnender Zentralkörper seiner Welt ist, wie Coriolan oder Hamlet. Das Lustspiel aber unterscheidet sich vom Drama, dem tragischen wie dem

komischen, dadurch, daß es nicht zentral organisiert ist. Daß der Dichter n i c h t mit leidenschaftlicher Anteilnahme hier eine komische oder pathetische, jedenfalls höchst gesteigerte Menschlichkeit darstellt und sie an vielen Erscheinungen mißt. Er nimmt hier nicht einen einzelnen Menschen schwer — er nimmt viele, er nimmt alle leicht. Noch immer findet er das Spiel des Lebens hinreißend schön und wunderbar. Aber bei kleinen Alltagsgeschöpfen steigt die bewegende Kraft nicht aus dem Geiste, dem Herzen, dem Willen der Handelnden; sie spielt nur durch sie hindurch, sie kommt vom Zufall, vom Augenblick. Aus der Leidenschaft ist Laune geworden — Geister der Laune spielen mit den Menschen und machen alle ihre Anstrengungen herzlich lächerlich. So ist aber kein einzelner Mensch, sondern das Allgemeine menschlicher Alltäglichkeit Gegenstand dieser Lustspiele. In keinen Sinn haben diese Stücke einen „Helden", und deshalb sind sie nicht, wie die Dramen, nach dem Bilde eines Kreises um einen Mittelpunkt geordnet. Ihre Handlungen sind nicht Strahlen eines Sterns; es sind Linien, die zu freien Guirlanden lose miteinander verschlungen werden: nicht um eine Form zu bilden, sondern um ihre verschiedene Farben gegeneinander abzustimmen. Daß die Guirlande bunt sei, bunt wie das Leben, darauf kommt es an. Und verwandter als irgend welchen Raumgebilden, scheint die Ordnung dieser Lustspiele musikalischen Prinzipien: s y m -

phonisch sind sie gebaut. In der heroischen Tragödie sind, formal gesehen, Fortinbras und Horatio, Laertes und Rosenkranz, der Schauspieler und der Totengräber alle nur da, um Kontrast und Folie, Motiv und Gelegenheit für Hamlet zu sein. In „Was Ihr wollt" sind der Liebeskummer des Herzogs, das Abenteuer des Sebastian und die Narrheit des Malvolio durchaus selbständige Motive, sie existieren ganz für sich und wollen zunächst gar nichts von einander. Während die dramatischen Motive auf jedem Punkt untereinander verbunden sind, haben diese Lustspielelemente nur in der oberflächlichsten Schicht, in der Handlung, eine Verknüpfung miteinander, und in der tiefsten: sie sind Schattierungen, fein zu einander gestimmte Nuancen jener spielerischen Lebenskräfte, von denen der Lustspieldichter die Menschenwelt erfüllt sieht. In der breiten, der eigentlich dramatischen Mittelsphäre, als suggestive Menschendarstellungen, sind diese einzelnen Handlungen ganz unabhängig voneinander.

Der reinste, schönste und zugleich deutlichste Fall des Shakespeareschen Lustspiels ist zweifellos der „Sommernachtstraum." Hier gewinnt der übermütige Spieltrieb des Dichters im „Droll" leibhaftige Gestalt, und die Blume „Lieb im Müßiggang" in seinen Händen, diese Blume, die all die lustigen Verwandlungen es Stückes schafft, ist das reine Symbol für die spielende Laune, der leichten, leidenschafts-

losen, von keiner inneren Not zu festen Zielen gewandten Menschenkinder, der Müßiggängerischen, von deren unernsten Leiden und Freuden das Shakespearesche Lustspiel handelt. Ganz voneinander unabhängige Welten sind es, in denen Droll mit dieser Blume seine Wunder tut: Oberons Geisterreich, die Menschenwelt der harmlos unglücklichen Liebespaare und die Unterwelt der Komödie spielenden Rüpel. Und lediglich als der goldene Rahmen, der diese dreierlei Handlungen zusammenfaßt, steht am Anfang und Ende die Hochzeit des Theseus — — ein Fest, in dessen Feier dies ganze Spiel ausklingen kann: ein Lustspiel, ein Festspiel.

Der deutlichste Fall des Shakespeareschen Lustspiels ist dieser „Sommernachtstraum" deshalb, weil hier die Geister der Laune, die mit den Menschen ihr Spiel treiben, in Elfengestalt leibhaftig auftreten — das Schönste, weil sie doch nicht wie in dem tiefsinnigen „Sturm" ganz reine Träger einer bestimmten Bedeutung und damit fast Allegorien sind. Diese Elfen führen hier noch einmal selber ein Dasein nach Menschenart; brennt doch in ihren Reihen der launische Kampf zwischen Oberon und Titania um den indischen Knaben. So ist das Elfenreich eine schöne, märchenbunte Wirklichkeit und zugleich doch Ausdruck jener geistigen Gewalt, die mit der wirklichen Menschenwelt spielt. Die Elfen geben den Grundton an, der in den drei ganz verschiedenen Sätzen domi-

niert, deren Einheit sie bilden. Die ganz graziöse, geisterleichte Spannung zwischen Oberon und Titania, der kräftige Weiberzank zwischen Hermia und Helena, und das Ungemach des polternden Zettel mit dem Eselskopf, sie kontrastieren in ihrem höchst planvollen Wechsel nicht stärker miteinander, als sie doch zugleich innerlich geeint sind durch die Geisterhand, die in jedem dieser drei Gespinste den Faden führt. Der Träger dieser hellen Geistermacht ist aber nicht allein der rüpelhaft derbe, überschäumend lustige Droll; ihn kontrastiert noch einmal eine Welt kleinerer, feinerer, zarterer Geister, die der Dichter eben nicht als „Droll", sondern als „E l f e" einführt. Ein solcher Elf hat am Anfang des zweiten Aktes, da das Spiel der Geisterwelt beginnt, mit seiner zarteren und leiseren Art sogar das erste Wort, und wie dieser Elf hier den Ton der, ‚spielenden Schatten" anschlägt,wie er uns einstimmt für diese gaukelnde Macht, der sich unsere Seele forthin anvertrauen muß, das ist von höchster Bedeutung für das Gelingen des ganzen vom Dichter gewollten Effektes. Der kleine Elfe ist auch eine Hauptrolle.

In dem Grade, wie sich Shakespeare auf dem Wege vom Drama zum Lustspiel, von psychologischer Organisation zu musikalischer Komposition wendet, wachsen auch in seiner Sprache die musikalischen Elemente an. Es ist kein Zufall, daß gerade der „Sommernachtstraum" einen deutschen Tondichter

zu einer fast ganz durchgehenden und sehr berühmten Musik gereizt hat. Solch musikalische Begleitung, die jedem reinen Drama von Übel wäre, ist diesem Lustspiel wohl angemessen, denn der Kern unserer Aufmerksamkeit soll gar nicht den einzelnen Menschen und ihrem Schicksal, sondern der großen, lächelnden Grundstimmung zugewandt sein, mit der der Dichter all diese kleinen Menschlichkeiten durch seine Hand gleiten läßt. Und nicht psychologisches Detail, aber wohl solche Gesamtstimmung ist vollkommen des musikalischen Ausdrucks fähig. — Shakespeares Sprache hat bereits im ersten Akt den fanfarenartigen schönen Klang der Worte des Theseus von dem etwas ironisch konventionellen Ton der Liebesszenen und diese von der naiv polternden Prosa der Handwerkerszenen unterschieden. Mit dem Beginn des zweiten Aktes aber ist noch ein neuer Ton nötig, der Grundton des ganzen Sommernachtstraums: die Elfenmusik. Und der kleine Elfe, der beim Aufgehen des Vorhangs im Walde bei Athen dem Droll begegnet, er schlägt diesen Ton an in ganz und gar lyrisch musikalischen Versen, die einen so springenden, hüpfenden, geigenden Klang haben, daß Mendelssohns Komposition eigentlich nur wie ein Komentar zu ihnen erscheint:

„Über Täler und Höhen,
Durch Dornen und Steine,
Über Gräben und Zäune,

Durch Flammen und Seen,
Wandl' ich, schlüpf' ich überall,
Schneller als des Mondes Ball."

Von diesem körperlos geisternden Klang schlägt der Ton in eine etwas breitere und schwerere Melodie um, wie der Elfe nun von seiner so zu sagen sozialen Stellung berichtet (aus Daktylen werden Trochäen!).

„Ich dien der Elfenkönigin"

Zum Schluß aber geht es mit übermütigem Aufschwung in ganz derbe Jamben über:

„Leb' wohl! ich geh, du täppischer Geselle!
Der Zug der Königin kommt auf der Stelle."

Man sieht, es ist ein ganz kunstvoller, musikalischer Aufbau, der mit planvollem Übergang vom zart Schwebenden zum kräftig Springenden führt. Und nachdem Droll geantwortet hat, spricht der Elf Verse, die das Ergötzen des kleinen zarten Wesens an seinem derberen Kollegen schildern sollen, und die (wenn auch nicht mit gleicher Deutlichkeit) die umgekehrte musikalische Ordnung einhalten, wie sein erster Gesang. Er beginnt Drolls freches Treiben zu schildern:

„Wenn du dich ganz nicht zu verstellen weißt,
So bist du jener schlaue Poltergeist,
Der auf dem Dorf die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt; den Milchtopf zu benaschen."

In einer sinnfällig schaukelnden Folge von breiten weiblichen und kräftig männlichen Reimpaaren trollt sich so des Neckgeistes Wesen an uns vorüber. Zum Schluß aber klingt des Elfchens leichteres Wesen mit einem hell klirrenden „J“ und einer in spitztönender Frage abgebrochenen Halbzeile hindurch:

„Doch wer dich freundlich grüßt, dir Liebes tut,
Dem hilfst du gern, und ihm gelingt es gut.
Bist du der Kobold nicht?“

Der kleine Elf (— von dem der Regisseur entscheiden mag, ob wir ihn nachher als Monsieur Senfsamen oder Herr Bohnenblüte kennen lernen —) hat später auf Titanias Geheiß im Ringelreigen noch richtige Liedesstrophen zu singen. Aber das ist eine Leichtigkeit gegen die Aufgabe, diesen Sprechstrophen ihren ganzen, raffinierten, musikalischen Gehalt zu geben. Die Kunst des lyrischen Sprechens — das heißt eines Vortrages, der nur in der Grundstimmung, in der Sprachmelodie orientiert ist, sie findet sich ja gerade bei unseren Schauspielern sehr selten. Die sind gewöhnt, jedes psychologisches Detail zur Geltung zu bringen und zerstören in der Regel die einheitliche Sprachmelodie des Lyrikums. Der Schauspieler ist schon vom Grund seiner Begabung aus Naturalist, und unsere Zeit hat diese psychologisierenden Instinkte in ihnen noch gemehrt. Das ist für jedes Stildrama bedenklich; weil der Stil gerade darin besteht, daß alle psychische Entwicklung nur durch

das Medium eines stets festgehaltenen Grundgefühls, zu einem Einheitston abgedämpft, spürbar wird. Und hier ist, nebenbei gesagt, die große Aufgabe für die stilistische Fortentwicklung oder Wiederentwicklung unserer Schauspielkunst. Aber es gibt nicht ganz selten im Drama völlig reine lyrische Einlagen, die nun eine durchaus unnaturalistische Sprechkunst unabweislich erheischen. Und solcher Art sind die Strophen des kleinen Elfs, aus deren Klang-Zartheit in Übermut, Lust und Laune der Geisterwelt uns entgegentönen müssen. Der sachliche Inhalt seiner Worte, alles was er sagt, das darf nur Stoff sein, an dem sich das Wie seines Sprechens, die Musik seiner Rede entfaltet. Es ist gar keine leichte Aufgabe, die Darstellung dieses kleinen Elfen, und, weil wir doch gleich in der ersten Berührung für diese Geisterwelt gewonnen werden müssen, auch gar keine unwichtige. Der Sprechgesang des Elfen soll uns hinüberschmeicheln ins Lustspielland der Laune, ins Land der Zauberblume „Lieb im Müßiggang".

XXIII. DER ERSTE FELDHERR

WER Ernst machen will mit dem Beweis, daß es in einer großen Dichtung keine nebensächlichen Rollen gibt, daß jede Gestalt eines Dramas notwendig und unentbehrlich im Gefüge des Ganzen steht, der darf auch vor den Namenlosen nicht zurückschrecken, vor jenen Figuren, die der Dichter nicht einmal mit Eigennamen begabt hat. Der Schauspieler freilich hat eine unüberwindlich tiefe Abneigung gegen diese Unbenannten, er kommt sich als ein halber Statist vor, wenn er einen Anonymus auf die Szene stellen soll. Trotzdem ist das Fortlassen von Eigennamen noch lange kein Beweis, daß die betreffende Rolle dem Dichter gleichgültig war. Das zeigt nur an, daß er mehr den Typus, die Menschengattung als die Individualität in dieser Gestalt betont wissen wollte. Aber dabei kann der Repräsentant dieser Gattung doch eine höchst wichtige Person im dramatischen Ganzen sein. Daß Goethe zum Beispiel in der „natür-

lichen Tochter“ auf dem Personenzettel außer der Eugenie keinen Eigennamen hat, sondern nur Standesbezeichnungen, das beweist sehr viel für die Natur des ganzen Werkes, aber nichts für das relative Gewicht der einzelnen Gestalten in der Dichtung. Und wenn Schnitzler in seiner „Liebelei“ den beleidigten Ehemann, durch den die Katastrophe hereinbricht, einfach als „ein Herr“ einführt, so beweist das nichts gegen die Wichtigkeit der Szene und den darstellerischen Reiz der Gestalt, die denn auch oft und mit Erfolg von berühmten Schauspielern verkörpert worden ist. Diese dramatische Bedeutung der Unbenannten hört aber auch da noch nicht auf, wo die beim Schauspieler nun ganz besonders unbeliebten Nummern beginnen, wo man von einer Gattung einen ersten, zweiten und dritten Vertreter auf die Szene schickt, um durch eine Reihe äußerer Variationen gerade den Eindruck von der inneren Gleichförmigkeit eines bestimmten Menschentyps zu verstärken. In einem Stück, das (als bloße Milieuexposition der eigentlichen Tragödie) freilich ganz und gar auf Typen gestellt ist, in „Wallensteins Lager“, haben wir schon einen „zweiten“ Jäger als eine ganz besonders akzentuierte und wesentliche Gestalt kennen gelernt. Aber auch das eigentliche Drama, in dessen Mitte große, kämpfende Individuen stehen, braucht oftmals zum Kontrast oder zur Ergänzung sehr dringend eine Mehrzahl solcher durch ihren Stand

ausreichend charakterisierter Gestalten. Solch ein Fall liegt vor in der wundervollen Szenendichtung, die Heinrich von Kleist aus dem Molièreschen Lustspiel „Amphitryon“ geschaffen hat.

Das Stück scheint ganz und gar in einem Kampf einzelner, höchst individueller Seelen zu bestehen. Der Gott, der allumfassende Zeus, will ein besonderes Menschenkind nach Menschenart besitzen; in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon naht er der Alkmene. — Aber sein Plan scheitert an der Unverwirrbarkeit dieser Frauenseele. Er kann sie nur besitzen, solange er sich nicht von seiner Maske als Amphitryon scheidet, nur in dieser individuellen Gestalt vermag sie den Gott zu lieben — jeder, der sich ihr nahet, ist Amphitryon! Aus dem alten frivolen Scherzspiel, in dem die List großer Herren über bürgerliche Tugend triumphiert, wird so bei Kleist der tragisch heitere Triumph der Menschenseele, die stärker ist selbst als der Gott, der sie geschaffen hat. — Das Spiel des Gottes, der sich vergebens sehnt in die Welt der Individuen, die er aus sich entlassen hat, zurückzutauchen, und der beiden stolzen Seelen, deren Gold im Feuer tiefster Verwirrung geprüft wird, dies hohe Spiel hat nach der alten Tradition noch eine possenhafte Parallele durch den Diener Sosias, den der Götterbote Merkur bei seiner Frau Charis vertritt. So wild und stolz, wie sich Amphitryon um seine Persönlichkeit wehrt, so leicht und schnell ist Sosias

dabei, sie abzuschwören oder wieder aufzunehmen. je nachdem Prügel oder gutes Essen damit zu erreichen sind. Aber zwischen dem Helden, der mit äußerster Anspannung um Wesen und Wert seiner Persönlichkeit kämpft, und diesem Knecht, der sie so wohlfeil drangibt, ist doch noch eine Welt gestellt. Und von dieser Welt der kompromisshaften Übergänge, in der man zwar die Haltung der Helden, den Wert der Personlichkeit zu schätzen, aber nicht recht die Konsequenzen zu ziehen weiß, von dieser Welt gibt das Drama nun auch noch einen Begriff — durch die Zuschauer und Zeugen des eigentlichen Vorgangs. Das Volk von Theben, zunächst durch Feldherren und Obersten des Heeres repräsentiert, ist zwar nicht selber in der gefährlichen Situation des Amphitryon und Sosias, aber immerhin die Frage nach der Identität ihres Königs kann die Leute nicht unbeteiligt lassen, und die Art, wie sie da reagieren, gibt uns schon einen Begriff, wie sie sich verhalten würden, wo ihre eigene Persönlichkeit in Frage stünde.

Diese Obersten und Feldherren treten bei Molière noch mit Namen auf. Kleist benutzt diese Namen zwar im Dialog, setzt sie aber offenbar absichtlich nicht in das Personenverzeichnis, weil er den Unterschied zwischen den heroischen und grotesken Individuen des Stückes und diesen bloß typischen Figuren betonen will. Gleichwohl hat das alles ergründende Gefühl des Dichters Kleist auch diesen

„ersten Feldherrn“ und „ersten Obersten“ mit so lebendigen, so tief charakteristischen Worten begabt, daß der Menschendarsteller hier durchaus wesentliche Aufgaben vorfindet. Der Oberst mit dem großartigen Namen Argatophonthidas hat sich (soweit man das bei diesem selten gespielten Stück überhaupt sagen kann) auch schon schauspielerisch durchgesetzt. Sein üppig sprudelndes Bramarbasieren, daß dann als die Entscheidung kommt, so kläglich kleinlaut wird, hat schon bedeutende Charakterspieler gereizt. Der erste Feldherr — er heißt Photidas — hat nicht die sichere Wirkung eines polternden Temperamentes für sich, und ist deshalb weniger beachtet worden. Trotzdem ist er nicht weniger interessant, nicht weniger bedeutsam für das Stück und von nicht geringerem schauspielerischen Reiz.

Es ist zunächst erwähnenswert, das erst Kleist die Scheidung dieser Gruppe in Feldherren und Obersten vorgenommen hat. Weil erst bei ihm der Konflikt des Dramas eine tiefe menschliche Bedeutung gewinnt, so wird es auch erst für ihn wesentlich die Zuschauerschaft psychologisch abzustufen. Neben den mehr plebejisch naiven Typ des niederen Obersten — man muß sich diesen „Obersten“ Argatiphontidas nicht nach der Analogie der modernen Rangklasse „Oberst“ denken, es ist ein höherer Unteroffizier, ein Zenturio, ein Wachtmeister — neben diesen Typ also, der grimmig seine Muskeln zeigt,

vor einer geistigen Entscheidung aber kläglich klein wird, stellt Kleist den Feldherrn als den feineren, gesellschaftlich höheren Typus, der gleiche innere Unsicherheit sehr viel geschickter zu maskieren weiß.

Ganz anders als der polternde Argathophontidas führt sich der erste Feldherr ein: weltmännisch, beschwichtigend, vornehm. Er kommt mit dem echten Sosias und beschützt ihn, als Amphitryon, der durch den Merkur in Sosias Gestalt schwer gereizt ist, dem vermeintlich ungetreuen Knecht zu Leibe will. Er sagt dann, längst nicht so prahlerisch wie hernach der Oberste, sondern im Ton gebildeter Überlegenheit, seine Meinung über diesen lächerlichen Betrug:

> Was hier uns dieser sagte, ist so wenig
> Für das Begreifen noch gemacht, daß Eure Sorge
> Für jetzt nur sein muß, dreisten Schrittes
> Des Rätsels ganzes Trugnetz zu zerreißen.

Aber kaum ist nun der Jupiter-Amphitryon erschienen, da ist es auch um seine Sicherheit getan. „Wer von Euch beiden ist Amphitryon?" Die Situation wächst ihm völlig über den Kopf, und als ein Mann der vornehmen Gesellschaft hat er nur einen Trieb: den Eklat vermeiden und die Sache diplomatisch hinziehen. Als Amphitryon dem Rivalen zu Leibe will, erwacht in ihm der Mut der Schwäche: „Wir dulden diesen Kampf nicht, Amphitryons mit dem Amphitryon". Dem empörten König gibt er

dem in seinem Mund grotesk wohlfeilen Rat „Ihr müßt Euch fassen". Und dann von des echten Amphitryon Vorwürfen gedrängt, schwingt er sich zu einer längeren Rede auf, die gerade zu Muster und Vorbild jeder diplomatisch maskierten Hilflosigkeit genannt werden muß. Mit all der schönen Objektivität des unbeteiligten und von keinem Wunder zu empörenden Philisters setzt er sein Einerseits-Anderseits auseinander: „Ihr seid es, gut, — doch jener ist es auch. — — Wie wir in diesem sonderbaren Falle zwar hoffen, — aber auch bezweifeln müssen."

Es ist zu betonen, daß diese wunderbar exakte sprachliche Spiegelung schwachmütig hin und herpendelnder Bedenklichkeit durchaus Kleists Eigentum ist — Charaktermarken, die erst sein Temperament in Molières glattere Verse eingefügt hat. Das Resumée der langen Rede ist schließlich das Bequemste von der Welt: Amphitryon soll Beweise schaffen — „eh wird in dieser Sache nichts geschehen". — Dies typische Diplomatisieren, Abwarten des leidenschaftlosen Bürgers erfährt aber nicht minder charakteristischerweise allmählich und sehr vorsichtig eine Umfärbung, so bald der Vorteil auf der einen Seite ist. Jupiter, der falsche Amphitryon, ist zurzeit im Besitz des Hauses, und der Diener Sosias erklärt sich für ihn, bei dem zu Mittag gegessen wird! Und so gewinnt die Sprache des Feldherrn, nur noch knapp den Ton der Unparteilichkeit

wahrend, schon eine entschiedene Spitze gegen den echten Amphitryon: „Ihr müßt, wer Ihr auch seid, Euch noch gedulden", das klingt schon durchaus voreingenommen gegen ihn, und wenn der Feldherr am Schluß dieser RedeWehe über den Schuldigen ruft, so ist kaum noch ein Zweifel, daß er damit den eben noch verbündeten echten Amphitryon meint. Er geht mit Jupiter ins Haus, sich an den Tisch dessen zu setzen, der eben im Besitz ist, und es bedarf gar nicht der im Abgehen gemurmelten Versicherung: „Dies Abenteuer macht meinen Witz zuschanden". Wir spüren schon, daß nicht nur sein Witz, sondern auch sein Charakter versagt hat, daß er in sehr viel besseren Manieren, mit sorgsamer Aufrechterhaltung eines Scheins, doch ganz den selben gemeinen Instinkten wie Sosias folgt: Der Krippe zu.

Und das wird nun ganz deutlich in der letzten großen großen Szene, da Amphitryon mit dem Obersten wiederkommt, unser erster Feldherr aber mit dem Jupiter aus dem Palast heraustritt. Da hat er sich am Tisch des Mächtigen offenbar eine Meinung und den Mut dazu geholt. Denn nun (auch diese Wendung ist durchaus Kleists Eigentum) ist es mit seiner schönen Objektivität von vorherein vorbei. Er fordert auf, den wahren Amphitryon als einen Verräter zu ergreifen, versichert dem Obersten die Echtheit seines Jupiter-Amphitryon, und nennt den anderen einen Lügner. Ja als das Urteil in Alkmenes

Hand gelegt wird, sucht er mit der ungemein charakteristischen Wendung voreingenommener Richter, den Zeugen noch in der Fragestellung zu beeinflussen „Kennt Ihr den F r e m d l i n g dort?“ Und als Alkmene dennoch länger zaudert, bricht aus seiner Seele nun mit schöner Deutlichkeit das eigentliche Motiv seines Handeln heraus. Angstvoll ruft er „W i r sind verloren, wenn sie länger schweigt“. (Eine Wendung, die in ihrem naiven Egoismus an das berühmte Wort von Noras Gatten Helmer erinnert, der als die sie belastenden Dokumente zurückkommen, ausruft: „Ich bin gerettet“.) Der gewöhnliche Mensch hat eben nie für die Frage der Persönlichkeit, sondern nur für die Frage seines Vorteils ein dringendes Interesse. Weil er seine Sache nun einmal mit der des Jupiter verknüpft hat, so ist er voller Eifer für ihn, und als Alkmene nun scheinbar entschieden hat, dringt er mit hastiger Energie darauf, daß das Urteil gleich vollstreckt und Amphitryon entfernt werde. Er wird (und das muß in nervöser, egoistischer Gereiztheit gespielt werden) sogar sehr heftig, als dieser noch Einwände macht.

Der Humor davon aber ist, daß er hier, wo er seiner Sache so sicher zu sein glaubte, daß er über die diplomatische Vorsicht hinaus Partei ergriff, gründlich geirrt hat, — denn alsbald enthüllt sich nun Jupiter in seiner wahren Gestalt. Da muß man nun den Feldherrn als ein Bild vollkommener Fassungslosig-

keit sehen: „Was von diesem Auftritt denkt man?“ Aber nur für kurze Frist, dann findet sein praktischer Sinn die diplomatische Wendung wieder, und gratulierend tritt er als der erste zu Amphitryon heran: „Fürwahr, solch ein Triumph —“ — — — Wie fast alles an diesem Kleistschen Gedicht, so ist auch der Schluß von einer unerhörten sprachlichen Genialität: diese schwankenden, verlegenen Höflichkeitsfragmente der blamierten Zuschauer, die von den Menschen, um deren Seele und Seligkeit hier gekämpft wurde, gar nicht gehört werden. Amphitryon wendet sich der Alkmene zu, und ihr tiefes, von allem erlebten Schrecken noch durchzittertes und doch selig erlöstes „Ach“ schließt unsäglich schön diese tiefste deutsche Komödie. — Aber Licht kann nicht ohne Schatten gemalt werden, und deshalb muß neben die großen Menschen, die hier um die Reinheit ihrer Seele ringen, das kleine Volk der platten Nützlichkeitsjäger geordnet sein. Zu der skrupellosen Gefräßigkeit des Dieners und der polternden Prahlerei des Obersten tritt aber als dritter sehr wichtiger Typ niederen Menschentums die diplomatisierende Vornehmheit des Feldherrn, der den Schein der Gerechtigkeit benutzt, um seiner Bequemlichkeit nachzuleben. Das ist die vornehmste Form des Philistertums — und die gefährlichste. Seine Figur darf nicht fehlen am Sockel des Werkes, auf dem sich die reinsten Gestalten deutscher Dichtung erheben.

XXIV. DIE DIAKONOISSIN

WENN die dramatische Bedeutung einer Rolle unabhängig ist von der Anzahl der Worte, die sie spricht, so liegt die Folgerung nahe, daß eine wesentliche Rolle auch vorgestellt werden kann, die überhaupt kein Wort zu sprechen hat. Ich denke dabei natürlich nicht an Pantomimen. Sobald das Sprechen überhaupt aufhört, hört auch das Drama auf. Jene seelische Komplikation, um deren Ausdruck willen das Drama für uns existiert, ist nicht anders als mit Worten aus der Kulturwelt gewachsen, und deshalb nicht anders als mit Worten vom Dichter zu geben. Wo ich das Reich des Worts verlasse, in der Pantomime, im Film, da gebe ich auch die Möglichkeit, auf Konflikte unter Kulturmenschen, Kämpfe geistig belangvoller Art darzustellen. Und wenn ich nicht ganz schlichte, animalische Naturspiele suche (— es sei etwa an des russischen Tänzers Njnsky „Nachmittag eines Faun“ erinnert —),

so ist eine sinnlose rohe Auslese aus den Erscheinungen der Kulturwelt die Folge, wodurch die Mimodramen und Filmtheater einen so ganz negativen Wert gewinnen. Ganz etwas anderes aber ist es, wenn in ein dramatisches Wortkunstwerk, eine einzelne schweigende Gestalt eingesetzt wird. Hier ist auf Worten, diesen unentbehrlichen Trägern unseres kulturellen Seins, ein Geisteswerk so sicher errichtet wie ein Musikkunstwerk auf Tönen, und die schweigende Gestalt hat nur den eminenten Ausdruckswert, den in einer Tondichtung eine plötzliche Pause haben kann. Die schweigende Figur kann zunächst eine psychologisch witzige Bedeutung haben: sie kann — als wehrlos oder als überlegen — mit einer unaufhaltsam geschwätzigen kontrastiert werden. Das ist das Motiv vieler Duoszenen, von denen Strindbergs Einakter „Die Stärkere" künstlerisch am belangvollsten sein dürfte. — Etwas anderes aber als diese Verwendung des Schweigens zu psychologischer Charakteristik ist die Ausnutzung seines rein stimmungsmäßigen Wertes. In dieser Welt der Sprechenden ist der Stumme unheimlich. Er tritt nicht in die Sphäre, in der sich unsere Beziehungen sonst ordnen, unsere Entscheidungen klären und vorbereiten. Wir müssen deshalb immer ein unvorbereitetes, unverständliches, plötzliches Eingreifen seines Willens und seiner Kraft in unsere Welt befürchten. Darum wird in vielen Poesien die unbe-

kannte Macht, die auf den Menschen lauert: Schicksal und Leid, Krankheit und Tod, in schweigenden Gestalten dargestellt. Und in der romantischen Szenendichtung spielen viel solche halbsymbolischen Gestalten, die wie das Schicksal — als das Schicksal — mit drohendem Schweigen vorübergehen. Die in der Bühnenpraxis belangvollste dieser Gestalten aber gehört dem verhältnismäßig oft gespielten „Epilog" Henrik Ibsens an; es ist die Diakonissin in „Wenn wir Toten erwachen."

Ibsens Epilog ist ein durchaus romantisches Gedicht. Wie im Anfang so steht am Ende seiner Lebensbahn das deutliche Bekenntnis zum romantischen Geist, der ihn in Wahrheit in keiner Epoche seines Lebens verlassen hat, und der mit den realistischen Tendenzen seiner Natur immer im Streit lag. Der romantische Geist, der in den Dingen dieser Wirklichkeit schließlich doch nicht Sinn und Wert finden kann, der die letzten entscheidenden Gewalten in einem unfaßlichen Jenseits spürt, der mit all seinem künstlerischen Aufschwung zuletzt doch immer jener unfaßlichen erdfremden Macht nachstrebt, und der deshalb sein Werk nicht als Erfüllung, sondern als Verdrängung der irdischen Lebensinstinkte empfindet, der muß nun rückschauen und klagen: „Wenn wir Toten erwachen — dann sehen wir, daß wir nicht gelebt haben."

Professor Rubek fühlt, daß er mit all seinem künstlerischen Ringen eigentlich niemals das Leben

gehabt hat — „eine Sommernacht in den Bergen, das wäre das Leben gewesen." Und die Frau, die ihn einmal wie der Inbegriff alles Lebens zum Werke lockte, — er hat ihr nicht die wirkliche Erfüllung ihres Seins gebracht, sondern den Tod. Ein marmornes Werk im Museum, statt eines lebendigen Kindes; statt einer menschlichen Gemeinschaft des Leibes und der Seele, ein ästhetisches Huldigen und Weitergehen. Daran ist Irene in ihres Herzens Herzen gestorben. Und als sie nun dem berühmt und alt gewordenen Künstler wieder begegnet, können die beiden ihr hoffnungsvolles Leben von einst nicht neu beginnen, sie kann ihn nur mit herüber nehmen in ihren Tod. Der Tod ist bei ihr, er wandelt hinter ihr — in der Gestalt der Diakonissin.

Sie ist der schwarze Schatten der Irene, sie folgt ihr wie jene Vergangenheit, an der sie im Geiste und in der Wahrheit gestorben ist. Wenn Rubek zum ersten Mal erzählt, wie er die beiden nachts im Park gesehen hat, so gibt er sogleich diesen gespenstischen Eindruck: „Hinterdrein kam noch eine andere Gestalt, und die war ganz dunkel, wie ein Schatten." Und gleich darauf gehen sie vorüber: hinter der bleichen und steifen Gestalt der Irene — die Diakonissin: schwarz, ein silbernes Kreuz an einer Kette auf der Brust, mit gemessener Haltung und wie eine Dienerin; aber — „sie folgt der Dame unverwandt mit ihren braunen, stechenden Augen." So geht sie vorüber und erst auf

ein seltsames Stichwort kommt sie zurück. Als der Bärenjäger wider die weichliche Pflege des Kranken eifert, und erzählt, wie er seine besten Freunde, die Hunde erschießt, wenn sie krank werden, — „und expediert ist der Freund — ins Jenseits", da erscheint die Diakonissin. Der Tod ist ihr Stichwort. Sie bringt Milch und Brot aus dem kleinen Pavillon, stellt es auf einen Tisch und verschwindet wieder. Dann kommt Irene zu ihrem Tischchen und hat mit Rubek ihr erstes Gespräch. Aber als dies einen Aufschwung zur Hoffnung nehmen will, als sie beschließen, sich oben in den Bergen wieder zu treffen, da öffnet sich die Pavillontür sacht und lautlos, „die Diakonissin steht hinter der Tür spähend auf der Wacht, niemand sieht sie". Und schließlich tut sie die Tür ganz auf, und läßt Irene wieder zu sich hineingehen. Das ist das Ende des ersten Aktes.

Im zweiten Akt kommt Irene allein. Wir sehen die Diakonissin nicht, aber um so mehr hören wir von ihr, denn Irene ist ihr entlaufen und hat das Gefühl, daß sie trotzdem von ihr im Auge behalten wird: „Wo ich gehe und stehe, nie verliert sie mich aus dem Gesicht" — und dann bricht der Haß aus ihr heraus, der Haß auf diese Gestalt, der sie unrettbar verfallen ist, die sich zu ihrem Schatten gemacht hat — sie möchte sie ermorden, um noch einmal frei zu werden. Aber das ist umsonst. Die kleine Maja wird frei, die mit ihrem Bärenjäger auf die Berge zieht, das sinnen-

glückliche Weltkind. Irene, die einer weltüberfliegenden Kunst gedient hat, ist dem Tode verfallen. Er holt sie immer wieder ein. Als sie in Gedanken an die Leben spendende Sommernacht sich noch einmal mit Rubek zu glücklicher Umarmung findet, da starrt sie ein Gesicht an: zwischen den Büschen wird der Kopf der Diakonissin sichtbar, „ihre Augen sind unverwandt auf Irene gerichtet". Da muß sich Irene von Rubek trennen und wieder, wie am Ende des vorigen Akts, nimmt die Diakonissin ihr Opfer in Empfang, folgt ihr und führt sie doch — den Weg hinab.

Im dritten Akt ist ihr Irene noch einmal entsprungen. Sie will mit Rubek empor auf den Berg der Verheißung. Die Diakonissin ist ihnen gefolgt. Da die beiden schon verschwunden sind, tritt sie auf und schaut ihnen nach. Die Lawine kommt und begräbt die Verstiegenen — die Diakonissin erkennt sie im Sturz und schreit auf. Zum ersten Mal kommt ein Ton von ihren Lippen; und ich weiß nicht, ob es ein Ton mitfühlenden Schreckens sein darf und nicht eher der Schrei eines großen Raubvogels, der sich auf seine Beute wirft. Freilich, die Frage ist schwierig. Die Entscheidung schwankt wie der Stil des ganzen Gedichtes — denn diese Diakonissin ist hier nicht nur der wartende Tod, sie ist auch die Krankenschwester, die eine arme Irre behüten soll. Aber mag nun dieser Schrei Schrecken oder Triumph sein, er

ist sicher zu trennen von dem folgenden Ruf „Irene“ — denn der muß anschlagen wie Totenglocken, er darf kein roher Naturlaut sein, sondern muß die ganze Schönheit dieses Wortes klingen lassen, dieses Wortes, das „Friede“ bedeutet. Dieser Ruf leitet vom Schrei über zu den Worten, die die Diakonissin mit dem Zeichen des Kreuzes spricht — ihre ersten Worte, und die letzten des Werkes „pax vobiscum“.

Es sind die letzten Worte Henrik Ibsens — Worte christlicher Resignation — in verhaltnerem Klang die gleichen Worte, die Brands, Peer Gynts und Julians Schicksal beendeten, jenseitsgläubige Worte — aber von unten her klingt doch der Jubel der befreiten Frau Maja hinein. Das ganze Schicksal des problematischen Romantikers Henrik Ibsen liegt in diesem letzten Klang. Die Gestalt, die diese Worte spricht, spielt ganz gewiß eine Hauptrolle.

Sie ist schwer zu spielen, die Rolle — so schwer wie alle Gestalten dieser letzten Ibsenschen Periode, die wirkliche Menschen und doch etwas ganz unwirkliches bedeuten sollen, bei denen jedes Wort einen realen und einen symbolischen Sinn besitzt. Immer weniger interessieren den alten Ibsen die Menschen, und immer mehr die Mächte, die mit den Menschen ihr Spiel treiben, und die in seinen Gestalten transparent werden. In solcher schweigenden Gestalt, wie es die Diakonissin ist, wird das Übergewicht des rein Symbolischen natürlich am stärksten. Aber

dennoch darf keine Darstellung hier die Grenzen des natürlichen Scheins — der Schein einer stillen, dienstbeflissenen Krankenwärterin — völlig außer acht lassen. Freilich eben so wenig darf sich die Künstlerin in dieser Rolle auf die Andeutung dieser realistischen Funktion beschränken. Es gilt in der Maske wie in der Bewegung, in jeder Stellung und in jeder Geste ein phantastisch großzügiges Element zum Ausdruck zu bringen; man muß fühlen, daß hier mehr als ein Mensch auf der Bühne steht, daß der Tod mitten unter uns weilt, der Tod, der in diesem Gedicht wahrhaftig keine Nebenrolle spielt.

Inhalt.

Nebenrollen 7
1. Shakespeare: „Hamlet“ — Fortinbras . . 12
2. Ibsen: „Die Wildente“ — Frau Soerby . 22
3. Hebbel: „Maria Magdalena“ — Kaufmann Wolfram 34
4. Hauptmann: „College Crampton“ — Agnes Wiesner 46
5. Shakespeare: „König Lear“ — Albanien . 56
6. Björnson: „Über die Kraft I.“ — Die alte Pfarrerswitwe 69
7. Björnson: „Über die Kraft II.“ — Halden . 80
8. Grillparzer: „Die Jüdin von Toledo“ — Königin Eleonore 94
9. Lessing: „Emilia Galotti“ — Graf Appiani 104
10. Ibsen: „Hedda Gabler“ — Berte 113
11. Shaw: „Helden“ — Nicola 121
12. Hebbel: „Judith“ — Mirza 131
13. Anzengruber: „Der Meineidbauer“ — Der Großknecht vom Adamshof 140
14. Goethe: „Clavigo“ — Sophie Guilbert geb. Beaumarchais 152

15. Shakespeare: „Macbeth“ — Siward, der alte 162
16. Hauptmann: „Gabriel Schillings Flucht“ — Fräulein Majakin 173
17. Schiller: „Wallensteins Lager“ — Der zweite Jäger 181
18. Strindberg: „Fräulein Julie“ — Die Köchin Christine 190
19. Schnitzler: „Der einsame Weg“ — Dr. Reumann 198
20. Wedekind: „Frühlingserwachen“ — Frau Gabor 206
21. Hebbel: „Herodes und Mariamne“ — Artaxerxes 214
22. Shakespeare „Sommernachtstraum“ — Elfe 225
23. Kleist: „Amphitryon“ — Der erste Feldherr 234
24. Ibsen: „Wenn wir Toten erwachen“ — Die Diakonissin 244

A. E. FISCHER, Hoflieferant, GERA-R.

VON JULIUS BAB ERSCHIEN:

NEUE WEGE ZUM DRAMA

BROSCH. MK. 4.— GEB. MK. 5.—

KRITIK DER BÜHNE

VERSUCH EINER SYSTEMAT. DRAMATURGIE

BROSCH. MK. 3.— GEB. MK. 4.—

DEUTSCHE SCHAUSPIELER

PORTRÄT A. BERLIN U. WIEN (MIT WILLI HANDL)

IN PAPPBD. GEB. MIT 16 VOLLBILD. MK. 3.—.

DER SCHAUSPIELER UND SEIN HAUS

EIN VORTRAG PREIS 75 PFG.

DER MENSCH AUF DER BÜHNE

EINE DRMATURGIE FÜR SCHAUSPIELER

3 TEILE, BR. MK: 2.—, GEB. MK. 3.—, ALLE

3 TEILE IN EINEM BANDE GEB. MK. 8.—

KAINZ UND MATKOWSKY

PREIS (MIT 4 BILDERN) IN PAPPBD. MK. 3.—

VERLANGEN SIE AUSFÜHRLICHEN PROSPEKT ÜBER J. BABS DRAMATURGISCHE SCHRIFTEN!

DAS JAHR DER BÜHNE
VON SIEGFRIED JACOBSOHN

Aus den Preßstimmen:

MAXIMILIAN HARDEN IN DER „ZUKUNFT“: Jacobsohns Talent habe ich hier schon früher gerühmt. Er nimmt das Theater so ungeheuer ernst wie die Mehrheit der Menschen den Gelderwerb und Einzelne die Liebe. Ein reinlicher, tüchtig gebildeter, ungemein begabter Mann, der sich einer Sache verpflichtet fühlt, in ihrem Dienst, dem er sein Leben gern gibt, nie gierig nach Privatvorteil oder Budenapplaus umherspäht und seinem Empfinden knappen wirksamen Ausdruck zu ertasten weiß.

Leset sein Buch!

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG: In diesen mit Geist und Temperament geschriebenen Aufsätzen, die Siegfried Jacobsohn, einer der interessantesten Kritiker Berlins herausgibt, ist festgehalten, was die Theaterhauptstadt des Reiches im Kreislauf eines Jahres an neuen und neueinstudierten Bühnenwerken geboten hat.

WESER-ZEITUNG: Eines wird man Jacobsohn nicht absprechen können: die Liebe zum Theater. Seine Kritiken sind temperamentvoll geschrieben. Er ist leidenschaftlich gern Theaterkritiker. Er plant nun, in jedem Jahre so eine Art kritisches Jahrbuch herauszugeben. Der vorliegende Band stellt eine wohlgeordnete Übersicht über den letzten Theaterwinter dar.

NEUES TAGBLATT FÜR STUTTGART: Man braucht über die Jacobsohnschen Kritiken nicht mehr viele Worte zu machen, ihre Bedeutung ist längst anerkannt, und wer jetzt noch einmal liest, was Jacobsohn über Reinhardt und Brahm, über Bassermann und Girardi, über Shaw und Wedekind, über den „Rosenkavalier“ und die „Schöne Helena“, über Hebbel und Tolstoi zu sagen weiß, der wird mit Freude die von ihm angekündigte jährliche Kritikensammlung erwarten.

DIE ZEIT, WIEN: Ein Buch der Liebe, der Gläubigkeit, das aufbaut, wo es niederreißt. Der Verfasser hat eine wunderbar zielsichere Art, eine Sache anzusehen, aber das wundervollste daran ist, daß er jede Sache auf immer andere, immer neue, stets ihrem Wesen adäquate Art angeht.

PREIS BROSCHIERT MK. 3 / GEBUNDEN MK. 4

ANFANG SEPTEMBER 1913 ERSCHEINT DER ZWEITE BAND!

PN
1689
B23

Bab, Julius
Nebenrollen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY